

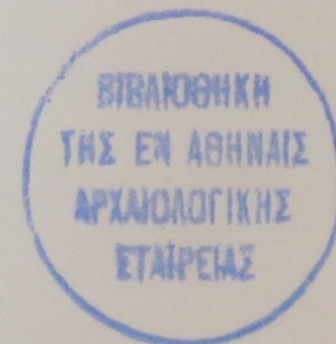
CAHIERS ARCHEOLOGQUES

fin de l'antiquité
et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

37



On the Sources of the Vienna Genesis

par Mira FRIEDMAN

The question of the early Jewish sources of biblical iconography in Christian art has been widely investigated in the context of manuscript illumination. One of the oldest biblical manuscripts to have been preserved is a Greek codex known as the Vienna Genesis usually dated to the sixth century, today in the Oesterreichische Nationalbibliothek¹. Opinions on its provenance are divided, but the manuscript is generally believed to originate from the Syro-Palestinian region², sometimes even from Jerusalem³. The manuscript is a copy of an older model, also tentatively attributed to the same area.

The Vienna Genesis illuminations have been copiously discussed, as regards both style and content, and, among other observations, it has been noted that in certain cases the pictures are not clearly related to the text which appears on the same page. Although in greek, the text does not follow the Septuaginta original, but is an abridged paraphrase. The pictures, however do not correspond also to the canonical greek text.

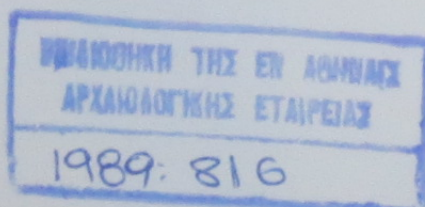
Medieval biblical illuminations often do not adhere strictly to the sacred text⁴. This phenomenon used to be ascribed to errors arising from copyists misunderstanding and their maladroit interpretations of their models. In certain cases scenes which have no explicit justifications in the Bible were ascribed to the artist free imagination, or even described as renderings of contemporary genre. More recently, however, the feeling has grown among the scholars that such incongruities should be explained by the impact of other literary sources, and that these texts, or stories, originated in the Jewish legends called Midrash or Aggadah⁵. Among the manuscripts which bear traces of Jewish commentaries the Vienna Genesis occupies a prominent place⁶. Its early dating, together with the fact that it is among the oldest of surviving illuminated biblical manuscripts⁷, gives a special significance to the hypothesis of the Jewish inspiration of its imagery.

Jewish legends which are a part of the so called Oral Law, were mostly compiled only in later periods. Scholars agree on their early origins, and

some parts of them are even documented in the first century A.D., while others are included in the Mishnah, which was edited in the third century and in the Talmud which achieved its final form in early sixth century. The legends were widely known among the Jews since they constituted an important part of the Jewish studies and were read in the synagogues. Thus since the early phase of Jewish art Midrashic stories provided a popular source for inspiration. Scenes inspired from the legends may in fact be seen among the Dura Europos synagogue paintings⁸. Later in the Middle Ages, the same literary sources were often drawn upon the biblical illustrations, not only in Jewish but also in Christian art.

Traces of the Midrash and Aggadah influence have been recognized in the illuminations of the Vienna Genesis. Particular scholarly attention has been devoted to the illumination on folio XVI, p. 31 (fig. 1), which is related to the story of Joseph⁹. The first scene which appears on the upper left part of the page depicts the temptation of Joseph by Potiphar's wife. The figures may be quite easily identified on the basis of Genesis 39:9-13. But the other figures which appear on the same page do not correspond to the Genesis text. They have remained obscure in spite of several attempts made to explain them in the light of certain legends¹⁰. Another attempt may therefore be justified.

Like most Vienna Genesis illuminations the miniature is designed in two superimposed registers, which constitute a continuous narrative sequence. Adopting the usual viewing order from left to right and from top to bottom, the first scene is that of the aforementioned scene of Joseph's temptation. A semi circled collonade represents the palace of Potiphar, and his wife, wearing a white garment and wrapped in a red cloak is seated on a golden bed within. She is holding the edge of Joseph's pink mantle. Joseph is wearing a white tunic decorated with dots and bands (*oculae* and *clavi*). He seeks to extricate himself from her grasp, and to escape through an open door. Further on to the right in the same



La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

Les clichés sans indication de provenance sont des auteurs.

© A. et J. Picard, 1989

ISBN 2-7084-0380-X

register there are three figures. The one on the left may be identified as Joseph who wears the same clothes as before. Joseph wears the same costume also on other occasions depicted in the same manuscript. Joseph's body is turned towards the right, but his head swivels backwards, and he seems to be looking through the open door of the palace. Next to Joseph is a woman in a pink garment, leaning over an infant in a cradle, while in her hand she holds an object which may be identified as a toy. A third figure wears a blue robe and cloak, decorated with gold dots and a diadem adorned with the moon and a star. Her face is turned upwards and in her raised hands she holds a distaff, spinning.

In the lower register we see on the left a woman in a dark green dress, with cloth round her head and a baby in her arms. On her right a woman is seated spinning, and a small child, dressed in a costume which is similar to Joseph's¹¹, holds out a hand to a third woman, also sitting and spinning. The row of figures terminates in two trees. Of all the scenes only the scene of temptation is directly derived from the book of Genesis. For the other figures various explanations have been offered. According to some, all the figures were to be considered as members of Potiphar's household, which were added by the painter who wished to fill the page¹². Others, with a slight variation, saw in the figures ladies of Potiphar's harem¹³, and others still thought that the figures should be understood simply as a scene of genre¹⁴. Eventually, however, some scholars who began to search for a more convincing explanation of these seemingly unjustified figures turned to the Jewish legends which has provided important insights of other scenes in the Vienna Genesis.

One of the texts which was indicated by the scholars¹⁵ concerns a story about astrologers searching the heavenly bodies from which they were able to prophesize to Potiphar's wife, who was childless, that she would have a son by Joseph, thus giving her a good reason to wish to seduce him¹⁶. The story goes on to make it clear that the astrologer's prophecy was really meant for Joseph's wife, Osnat, who according to the same legend was an illegitimate offspring of Jacob's daughter Dina, who was raped. The child was adopted by Potiphar who is in the legend identified with Poti-pher, Osnat's father¹⁷.

Others¹⁸ have sought to explain the small child in the cradle in another legend, about a child of Potiphar's wife, identified in another version as Osnat, who gave evidence against her mother and

in favour of Joseph when he was accused of the rape of Potiphar's wife¹⁹.

All these theories may have helped to understand certain parts of the depiction, but none of them explained the entire illumination, and there still remains difficulty in finding a *raison d'être* for all the figures in the two registers. A different literary source is therefore to be looked for.

Let us first consider the upper register. The scene of temptation follows the book of Genesis and requires no further comments. But in the scene to the right Joseph is shown looking back at the bedroom, as if with regret. The disposition of the figures does not reflect the biblical text, for there is no reason to suppose that Joseph running away from Potiphar's wife looked back with longing. But the scene can be interpreted according to a legend which says that Joseph desired Potiphar's wife and he almost yielded to her: "As it is said: 'For he came to lust after her and God came to him in the image of his father and his bow was loosened, as it is said, and his bow returned'²⁰". According to another version Joseph saw "the image of his mother and his blood cooled"²¹...". There are other versions telling further that Joseph, desire overcoming him, returned and entered the room again, several times, and each time repented and subdued his desire: "Rabbi said: 'He yielded to her, but God brought him the image of his mother, and he was ashamed and fled. A second time he entered and God took the foundation stone and said to him: 'If you touch her I shall throw it and destroy the world'²²".

It seems to me that the tale of repeated mounting desire suits the depiction in our miniature. Moving to the right and looking back to the bedroom, Joseph is evidently torn between two lines of action, and he almost succumbs to temptation, only at the last moment recovering and going again through the whole experience.

These legends may also provide an explanation for the woman depicted near Joseph, who is bending over the baby's cradle. She may be the image of Rachel, appearing to Joseph to keep him from temptation. Rachel died young, and is therefore represented as a young mother, playing with Joseph as a young child, as Joseph would have remembered her. The baby in the cradle is thus Joseph, who is portrayed with his young mother. One can therefore contend that Joseph's posture in the scene conveys the idea of his inner struggle with his desire for Potiphar's wife to whom he looks with regret being prevented by his mother's image from sin.

The legend can also offer an explanation for the other figures. That on the extreme right was iden-



1. « The Temptation of Joseph », The Vienna Genesis, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms. theol. gr. 31, f° XVI, p. 31.

2. « The Meeting of Eliezer and Rebecca », The Vienna Genesis, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms. theol. gr. 31, f° VII, p. 13.





3. « The Visit of Laban and his Sons in the Tents of Jacob and his Wives », *The Vienna Genesis*, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms. theol. gr. 31, f^o X, p. 19.

tified by Levin as an astrologer, because of his starry blue cloak and the astral bodies on his diadem. The act of spinning also fits the role of astrologer, whose action may be seen as spinning man's fate. In the classical tradition, the personification of Fate was known as Moira. Homer says of her that she spins the thread of life and the future of man from his birth (Iliad V, 326; XX, 5; XXIV, 209). The figure may well be seen as that of an astrologer, but on the basis of a different legendary source than the one prophesizing the sons of Joseph mentioned above. The beginning of the seduction story in Genesis: "And it came to pass after these things, that his master's wife cast her eyes..." was interpreted in the legend as meaning raising her eyes to heaven, that is as an appeal to those who look at the stars and determine the hour favourable to every action; "Thus *Wattissa* (cast her eyes) is a term used in astrology²³". This figure would represent a personification of Astrology, and in the same time also a personification of Fate spinning the thread of life. All the figures in the upper register can thus be traced to Jewish legends.

If we read the upper register according to the legends, but going from left to right as would be usual in a Greek manuscript, we start with the final episode, the last temptation with Potiphar's wife holding Joseph's mantle, and then proceed to the prevention of Joseph's temptation by his

mother's image as he remembers her from his childhood, and finally the astrologer whom Potiphar's wife consulted before she tempted Joseph. This sequence is clearly illogical. It should apparently be read from right to left, as would be the case in a Hebrew manuscript.

This is not the only page in the Vienna Genesis where the images are arranged to be read from right to left²⁴. The direction of the sequence can be inferred from the unfolding of the story and from the design and composition, and especially from studying the gestures of the figures and the direction of their motions, according to their points of departure and arrival.

As an example let us take the miniature of Eliezer's meeting with Rebecca at the well (fol. VII, p. 13; fig. 2)²⁵. On the upper right is the town of Nahor, where Rebecca lived. The young woman is shown walking from the right to the left along the road from the town to the well. By the well sits a personification shown as a nymph. In the lower part of the picture Eliezer approaches at the head of a caravan of camels from right to left. Beside the well he meets Rebecca, who gives him a drink of water from her jar.

Another example is to be found in a miniature showing the visit of Laban and his sons to Jacob and his wives (fol. X, p. 19; fig. 3)²⁶. On the right side Laban and his two sons are depicted as horsemen approaching. As the sequence conti-



4. « The Meeting of Jacob with the Angel and the Blessing », *The Vienna Genesis*, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms. theol. gr. 31, f^o XII, p. 24.

nues, from right to left, the same figures reappear, talking to Jacob. Further on there are two tents, one for Leah and one for Rachel.

On the next page (fol. X, p. 20)²⁷ Laban and his sons are shown visiting the tents of his daughters. Jacob, and Laban and his sons come together, from the right, facing to the left, and they are shown again at the tents on the left.

A similar reading sequence occurs in a picture of Jacob sending his flock to Esau (fol. XI, p. 22)²⁸. On the right are Jacob, a herdsman and the flock, all of them proceeding from right to left. The herdsman takes leave of Jacob and goes after the flock, again from right to left.

In Jacob's meeting with the angel and the angel's blessing of Israel (fol. XII, p. 24; fig. 4)²⁹, the ford of Yabbok is shown with a bridge on the right. Then comes Jacob who, having crossed over the bridge bows to the angel who extends his blessing. The angel appears as a man dressed in white. Continuing to read from the right to the left Jacob and the angel are seen again separating from each other. In the lower register Jacob appears alone, the sun shining upon him, according to the biblical text.

Another instructive example of reading of scenes from right to left occurs in the scene of the death and burial of Jacob (fol. XXIV, p. 48; fig. 5)³⁰. The Patriarch is shown on the right, on his deathbed, while his sons stand beside him, taking a mournful farewell. On the left is the funeral. The mourners proceed from right to left carrying the body which they lay in a burial cave on the extreme left.

To return to the Joseph story. As is well known, it has been frequently represented in great detail in various works of art. The recurring sequence of scenes depicted in detail, stage by stage, has led some scholars to suppose that their original source was an illuminated manuscript, which was copied also in other media³¹. The fact that in the Vienna Genesis some of the scenes from the life of Joseph should be read from right to left implies that this original manuscript may have been written in Hebrew.

The right to left reading sequence also occurs in the scenes of the story of Joseph in other works of art. For instance, in some Coptic roundels. In such roundels the figures are usually arranged to be read clockwise, that is from left to right. But in



5. « Jacob's Death and Burial », *The Vienna Genesis*, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms. theol. gr. 31, f^o XXIV, p. 48.

some examples representing the Joseph story³², the scenes are arranged counter-clockwise, that is, from right to left³³. The roundel in the Metropolitan Museum is an example³⁴ (fig. 6). Of fourteen roundels with depiction of the full story of Joseph, usual in textiles, nine are arranged to be read from right to left³⁵, while the scenes on other roundels which are abridged all run from left to right³⁶. It may be assumed that those of the roundels, in which the story of Joseph is more detailed follow the original model more closely, while the shortened versions represent a later stage of development³⁷. Thus, one can assume a tendency to alter the scenes' sequence from a right to left disposition to a left to right sequence. One may conclude therefore that the archetype of all Joseph cycles in the Coptic textiles was originally designed to be read from right to left, corresponding to the direction of Hebrew script³⁸.

A later instance of scenes of Joseph story arranged from right to left may also be referred to. A marble relief in the chapel of Santa Maria del Principio in the ancient cathedral of Santa Restituta in Naples³⁹, which is assigned to the thirteenth century, or even earlier⁴⁰, depicts the Joseph story in fifteen scenes. The scene of the temptation of Joseph, which is the seventh in this series depicts the palace. Potiphar's wife is lying on a bed holding Joseph's clock, while he is trying to run away. Joseph is seen again on the other side of the door, on the left, not fleeing but standing and looking through the door into the bedroom. In this scene one may perhaps discern an affinity with the similar scene in the Vienna Genesis, where Joseph is also shown twice, once

inside the room and again looking into it from the outside.

This reading of Joseph's temptation in the Vienna Genesis from right to left may perhaps support the hypothesis of the influence of Jewish legends which were not transmitted through Christian texts, even if the legends may have been familiar outside Jewish milieu. Moreover, one can assume that the source of the Vienna Genesis scenes was a visual depiction of Joseph's story in Jewish art, since in Jewish art, the pictorial narrative runs from right to left.

Similar ideas have been proffered in discussions of the reading sequence of depictions in the Ashburnham Pentateuch dated to the seventh century which also contains scenes that read from right to left⁴¹. Traces of Jewish legends have been discerned in the illuminations of this Latin manuscript.

Returning now to the lower register of the Vienna Genesis miniature which features the temptation of Joseph, we shall attempt to read the next configuration which has not been yet satisfactorily accounted for.

Levin identified the spinning women as goddesses of Fate, by analogy with the astrologer who appears in the upper register. But he failed to explain the inclusion of these figures in the composition, as well as the others also. Jewish legends may however provide a justification for these figures also. Some of them recount that after Potiphar's wife gave her version of the temptation incident to her husband, he wished to kill Joseph though his wife vainly pleaded to put him in prison instead. He did not yield "Untill Asnat



6. « The Story of Joseph », coptic textile, 8th century, New York, Metropolitan Museum.

came secretly to Potiphara and took an oath and told him the truth. The Holy One, blessed be He said unto her: On your life, Since you have pleaded for him the tribes which he will father will issue from you⁴²". This legend may explain the feminine figure with the covered head on the left side. She may be identified as Joseph's wife, Osnat. She has already been recognized by Elizabeth Revel, but in a different context⁴³. The infant which Osnat holds in her arms is therefore here younger son Ephraim. The other, older child in the picture is Manasseh, her first born. His garment, similar to Joseph's is identical with that which he and his brother wear in the scene of Jacob blessing Ephraim and Manasseh in the Vienna Genesis⁴⁴. The infant, recipient of the greater blessing, is carried in his mother's arms. The spinning woman beside them is a personification of Fate, spinning Ephraim's destiny which was promised by Jacob in his blessing. The

older child who has been less favoured and was deprived of the blessing is turning to the second spinning figure, again a personification of Fate, this time spinning Manasseh's destiny. He is shown in a gesture of entreaty, requesting what is his due. The whole depiction reflecting the Midrash alludes to God's legendary promise to Osnat about the tribes that she will bear to Joseph. This scene represents a prophecy and therefore includes the Fates spinning the thread of the two children's lives. Thus the artist completed the number of Fates to three, according to the classical tradition. The third one is the Fate which was previously identified as an astrologer⁴⁵.

The astrologer may also be seen as a personification of Fate related to the three Parcae – Fates – as they are depicted in Antiquity. On the reliefs of Roman sarcophagi representing Prometheus creation of man the three Parcae are often included as an allusion to the destiny of the



7. *Prometheus Sarcophagus (detail), first half 3rd century, Rome, Museo Capitolino.*

newly-created man⁴⁶. Lachesis who is one of the three personifications is usually shown holding a globe inscribed with a horoscope. An example may be seen on a third century Roman sarcophagus in the Vatican, where Lachesis is clearly identified by an inscription⁴⁷. Next to her is Clotho, similarly identified, holding a scroll in either hand. The third Parca, Atropos, points with her hand towards a sundial. Another Prometheus sarcophagus in the Louvre, dated to late second century A.D. shows only two Parcae, one spinning and the second with a globe, but a third figure behind them may perhaps be identified as the third Parca⁴⁸.

On another Prometheus sarcophagus in the Capitoline Museum in Rome⁴⁹ (fig. 7), which is dated to the first half of the third century, two Parcae are in the centre of the relief⁵⁰. One of them is spinning (upper left), and the second, shown behind Prometheus, looks upwards towards the globe, the horoscope of the man whom Prometheus created. The two stars behind her head are also related to the image of the astrological motif. The raised head and the raised gesture of the hands are very similar to those which we have noted in the figure of the astrolo-

ger in the Vienna Genesis. The artist of the Vienna Genesis probably was acquainted with the traditional representation of the Parcae, since he depicted Lachesis in her customary role, looking at a horoscope and stargazing. Her double role may be explained as a mergence of a personification of Astrology and of Fate.

The appearance of classical personifications in a biblical scene inspired by Jewish legends may seem unwarranted. However, the painter of the Vienna Genesis miniatures included classical personifications also in other scenes. This in two miniatures illustrating the meeting of Eliezer and Rebecca at the well where a nymph personifies the source of water⁵¹ (fig. 2). In both cases she appears as a half nude reclining woman leaning on a jar from which water flows into the well, not unlike the classical river-gods.

Pagan personifications in biblical illuminations inspired by Jewish legends do not contradict the hypothesis of the Jewish sources of the imagery, since similar figures may also be seen in ancient synagogue decorations. In the Dura Europos synagogue paintings, of which several also reflect the influence of Jewish legends, one can find classical personifications. For instance, in Eze-



8. « Ezechiel Vision », Dura Europos Synagogue, mid 3rd century.



9. « The Personification of the Sun in the Image of Helios », mosaic floor, Beit Alpha Synagogue, 6th century.



10. « God's Promise to Abraham », *The Vienna Genesis*, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms. theol. gr. 31, f^o IV, p. 8.

kiel's Vision of the Dry Bones, there are figures with butterfly wings who participate in the resurrection of the dead. These figures have been interpreted as representations of the spirit (in Hebrew 'Ruah', which also means wind). The personifications should therefore be seen as personifications of the soul, or rather the classical Psyche⁵² (fig. 8). Another example may be seen in ancient synagogue mosaics. For instance, at Hamat Tiberias, of the fourth century⁵³, or Beit Alpha, of the sixth century⁵⁴ (fig. 9), features a personification of the sun identical with the ancient depictions of Helios, the pagan sun-god. The inclusion of the pagan personification in a synagogue decoration as well as its proximity to the biblical scene of the sacrifice of Isaac in Beit Alpha, implies that the pagan image was no longer associated with its idolatrous significance.

The considerable number of paintings inspired by Jewish legends in the Dura Europos synagogue decorated three hundred years before the Vienna Genesis, indicates the existence of a Jewish iconographic tradition which drew on Jewish legends. The implicit existence of Jewish imagery inspired by older Jewish legends has led many scholars to suppose that the Vienna Genesis mi-

niatures which reflect the same literary sources derive from pictorial Jewish tradition, which is also reflected in other Christian representations of biblical themes⁵⁵.

One should also note that the Vienna Genesis illuminations show no features specifically characteristic of Christian manuscripts. There are no Christian symbols especially the cross and there are no anthropomorphic images of God. The presence of Deity is always indicated by a hand extending from heaven. For instance, in the illumination to the verse about God's promise to Abraham (pl. IV, p. 8)⁵⁶ (fig. 10), God appears twice as a hand reaching out from the sky⁵⁷. This way of representing God's intervention originates in Jewish art, as for example, in Dura Europos⁵⁸ (fig. 9) and Beit Alpha⁵⁹ synagogues, where for obvious reasons the anthropomorphic depictions of Deity are avoided.

Christianity, however, did not object to portray God in human form and this may be seen in several early Christian sarcophagi, especially in those which represent the creation of man. Christian art usually sought to include Christian symbols in the representation of biblical subject matter and scholars have shown that such elements

have been often added to pre-existing iconographic formulae which were originally deprived of such elements. Several cases of such enrichment have been noted in various Octateuch manuscript illuminations and also in the recension of the Cotton Genesis⁶⁰. In one of the Octateuchs especially, the symbolic hand of God has been substituted by the figure of Christ, while in the Cotton Genesis representations of the creator, crosses have been inserted in his haloes, which were supposedly not included in the original version of the scenes.

The absence of any Christian tendency in the

Vienna Genesis and the fact that there is nothing contradictory to the Jewish tradition suggests that the miniatures closely follow Jewish models. They also preserve the explicit traces of the Jewish literary inspiration. Some of the miniatures at least, also reflect the artistic conventions of Jewish text illustrations in their right to left sequence. One may therefore tentatively conclude that the Vienna Genesis illuminations which the scholars have traced to Syria and perhaps even the Holy Land, preserve vestiges of an ancient Jewish iconography which may have originated in the Jewish art of that region.

Mira FRIEDMAN

NOTES

1. Ms Theol. gr. 31; cf. W. Ritter von Hartel and F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1895.

2. Lack of space does not allow us to list a full bibliography. We shall mention below only those publications that have a direct bearing on the problem under discussion. Questions of date and origin were treated at a Congress held in 1958, and are summed up and presented in H. Fillitz, "Die Wiener Genesis, Résumé der Diskussion", *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalter*, Akten zum VII. Internationalen Kongress für Mittelalterforschung, 21-28 Sept. 1985, 1962, p. 44-46.

3. As Weitzmann holds; cf. H. Fillitz, "Die Wiener Genesis", p. 44-45.

4. Cf. e.g. M. Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague, 1973, p. 9-16; K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, 1970, p. 130-181.

5. Space does not permit us to cite the many publications on this subject. A representative collection of papers can be found in J. Gutmann (ed.), *No Graven Image*, New York,

1975. See also M. Friedman, *Bilder zur Bibel, Altes Testament*, Vienna and Bayreuth, p. 24-34.

6. W. Stechow, "Jacob Blessing the Sons of Joseph from Early Christian Times to Rembrandt", *Gazette des Beaux Arts*, XXIII, 1943, p. 195, 206-207; F. Landsberger, "The Origin of the Winged Angel in Jewish Art", *Hebrew Union College Annual*, XX, 1947, p. 250-252; C.O. Nordström, "Spätjüdische Reminiszenzen in der Altchristlichen und Byzantinischen Kunst", *Actes du X^e Congrès International d'Études Byzantines*, 1955 Istanbul, 1957, p. 150; *Idem*, "Some Jewish Legends in Byzantine Art", *Byzantion*, XXV-XXVII, 1955-1957, p. 489; O. Pächt, "Ephraïmillustration, Haggadah und Wiener Genesis", *Festschrift K.M. Swoboda*, Vienna, 1959, p. 217; K. Weitzmann, "Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die illustration des Alten Testaments", *Mullus, Festschrift Th. Klauser*, Münster, 1964, p. 407; J. Gutmann, "Joseph Legends in the Vienna Genesis", *Proceedings of the Fifth World Congress of Jewish Studies*, V, 1969, p. 181-184; E. Revel, "Contribution des textes rabbiniques à l'étude de la Genèse de Vienne", *Byzantion*, XLII, 1972, p. 115-130; M.D. Levin, "Some Jewish Sources for the Vienna Genesis", *Art Bulletin*, LIV, 1972, p. 241-244; S. Dufrenne, "A propos de deux études récentes

- sur la Genèse de Vienne", *Byzantion*, XLII, 1973, p. 598-601; M. Friedman, "Esau Selling his Birthright in the Vienna Genesis", *Byzantion*, LII, 1982, p. 417-419.
7. The two other manuscripts are the Cotton Genesis, also in Greek (London, British Library, Cotton, Otho B IV); cf. M.T. d'Alverny, "Les anges et les jours", *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, 271 f.; H.L. Kessler, "The Cotton Genesis", in K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality* (cat.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1979, p. 457; and the manuscript known as the Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibliothèque nationale, Nouv. acq. lat. 2334); of J. Gutmann, "The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures", *Jewish Quarterly Review*, XLIV, 1953, p. 55-72; H.L. Hempel, "Jüdische Traditionen in Frühmittelalterlichen Miniaturen", *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters*, Graz, 1961, p. 53-59; J. Gutmann, "The Illustrated Jewish Manuscript in Antiquity, the Present State of the Question", *Gesta*, V, 1966, p. 39-44. In this connection too, the influence of the Jewish Legend has been discussed.
8. A. Grabar, "le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura (245-256 après J.-C.)", in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen âge*, Paris, 1968, II, 689-734 (repr. from *Revue de l'histoire des religions*, CXXIII, 2-3, 1941, 143 ff; CXXIV, 1, 1941, 5 ff); E.L. Sukenik, *The Synagogue of Dura Europos and its Frescoes*, Jerusalem, 1947 (in Hebrew); C.O. Nordström, "The Water Miracles of Moses in Jewish Legend and Byzantine Art", in J. Gutmann, *No Graven Image*, p. 277-308, transl. from *Orientalia Suecana*, VII, 1958, p. 78-109.
9. Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 156, pl. 31.
10. H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1931, p. 102; Weitzmann, *Roll and Codex*, p. 166, 255; J. Gutmann, "Joseph Legends in the Vienna Genesis", p. 162-183; Levin, "Jewish Sources", p. 241-44; Revel, "Textes rabbiniques", p. 126; Dufrenne, "La Genèse de Vienne", p. 599-601.
11. A similar costume occurs frequently in the Vienna Genesis, clothing the Patriarchs, Joseph's brothers, including Benjamin, and also Ephraim and Menasseh.
12. Gerstinger, *Die Wiener Genesis*, p. 101-102.
13. Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 156.
14. Weitzmann, *Roll and Codex* (1946), 166. In the second edition (1970, 255) Weitzmann expresses some reservations concerning his original opinion, and suggests that the yet uninterpreted pictures may also be based on Jewish Legends.
15. Revel, "Textes rabbiniques", p. 126; Levin, "Jewish Sources", p. 241-244.
16. Midrash Bereshit (Genesis) Rabbah, 5, 2; cf. *Midrash Rabbah*, Genesis, ed. H. Friedman and M. Simon, London, Soncino Press, 1939, 2nd ed., 1951.
17. Midrash Bereshit (Genesis) Rabbah, 10, 3; cf. *Midrash Rabbah Genesis*.
18. Gutmann, "Joseph Legends", p. 182-183.
19. *Sefer Hayashar*, "Wayeshev", p. 20; cf. M. Kasher, *Torah Shelema*, *Talmud-Midrashic Encyclopedia of the Pentateuch*, New York, 1948, VI, p. 1507 (Hebrew).
20. *Yalkut Shimoni*, "Wayeshev", 39; 247, 146; and also *Midrash Abakir*, cf. Kasher, *Torah Shelemah*, VI, p. 1496 and also other legends, *idem*, 1491-1502. See also L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, 1969, II, p. 53-54.
21. "R. Huna said in R. Mattenah's name: He saw his father's face (ikonin), which cooled his blood. R. Menahem said in R. Ammi's name: He saw his mother's face (ikonin), which cooled his blood" *Midrash Bereshit* (Genesis) Rabbah, 98, 25; see also Ginzberg, *The Legends of the Jews*, II, p. 53.
22. *Lekutim mimidrash Abakir*, comp. Shlomo Baber, Vienna, 1883, p. 9, 23. A similar text can be found in *Yalkut Shimoni*, "Wayeshev", 39, 146, 247; see also Ginzberg, *The Legends of the Jews*, II, p. 54.
23. "AND IT CAME TO PASS AFTER THESE THINGS. R. Menahama said in R. Bibi's name: This was the practice of the heathens. When one bought a male slave, he would go to an astrologer, who would tell him, "If you acquire a good bondmaid, it is an auspicious augury. Thus WATTESSA (cast her eyes) is a term used in astrology." *Midrash Rabbah*, Genesis 87, 4. See also *Midrash Sekhel Tov*, 94.
24. Cf. also Revel, "Contribution des textes rabbiniques", p. 119-120.
25. Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, pl. XIII.
26. *Ibid.*, pl. XIX.
27. *Ibid.*, pl. XX.
28. *Ibid.*, pl. XXII.
29. *Ibid.*, pl. XXIV.
30. *Ibid.*, pl. XLVIII.
31. K. Weitzmann, "The Study of Byzantine Book Illumination, Past, present and Future", *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, 22 ff; G. Vikan, "Joseph Iconography on Coptic Textiles", *Gesta*, XVIII, 1979, p. 100.
32. It should be noted that the Coptic textiles do not represent the temptation scene; the sequence they cover usually concludes with the selling of Joseph to Potiphar; cf. L.H. Abdel Malik, *Joseph Tapestries and Related Coptic Textiles*, Ann Arbor, 1980 (diss.), p. 87-88; Vikan, "Joseph Iconography", p. 99-108.
33. Abdel Malik, *Joseph Tapestries*, p. 220-204. The switching of the images is very frequent in textiles, to create symmetrical patterns or to provide variety in a repeated pattern. But in our case there is no symmetry either in applying the roundels to the tunic, as can be seen on a surviving garment in the Victoria and Albert Museum, with roundels depicting the Joseph story, three of which read from right to left and one from left to right; cf. Abdel Malik, *Joseph Tapestries*, 205, cat. no. 5; A.P. Kendrick, *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt*, London, 1922, III, 8, pl. X. Further, the image in the centre of the roundel, that showing Joseph's dream, sometimes has him with his head to the right and sometimes to the left, without reference to the direction of the surrounding sequence (Abdel Malik, *Joseph Tapestries*, p. 8-9). It seems that the switching cannot be seen as arising automatically from the nature of the textile technique.
34. G. Vikan, "Textile roundel with Joseph's Story", in K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, (cat.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1977-1978, p. 460-462, cat. no. 412; Abdel Malik, *Joseph Tapestries*, 203, cat. no. 7.
35. These include the roundels in New York, Metropolitan Museum of Art; Trier, Städtisches Museum; London, Victoria and Albert Museum (three roundels); Prague, Arts and Crafts Museum; Berlin, Staatliche Museen; Turin, Museo Egiziano, and a textile whose whereabouts are unknown and which was exhibited in 1932 in the Demete Galleries. Abdel Malik, *Joseph Tapestries*, p. 201-203, cat. nos. 3, 4, 5 (three roundels), 6, 7, 8, 9.
36. Abdel Malik, *Joseph Tapestries*, p. 208-211.
37. Roundels presenting the extended story may contain some abbreviations resulting from the merging of two events into one scene, due to lack of space; sometimes too the story breaks off before the end. The choice of episodes from the Joseph story in all early Christian art, both Byzantine and Western, suggests a detailed and extensive model, which may reasonably be supposed to be an illuminated manuscript.
38. There is no general agreement concerning the iconographic relationships between the various depictions of the Joseph story in art, and we do not wish here to enter upon such a discussion. We would like to point out that in part of these works the sequence reads from right to left.
39. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1968 (1903), II, p. 775-778, pl. XXIV.
40. Ehrenstein attributes the relief to the 11th or 12th centuries (*Das Alte Testament im Bilde*, Vienna, 1923, Kap. XIII, p. 8.).
41. See folios 21, 22 vo, 25, 44, cf. J. Gutmann, "The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures", *Jewish Quarterly Review*, XLIV, 1953, p. 62, 65; H.L. Hempel, "Jüdische Traditionen in frühmittelalterlichen Miniaturen", *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalterforschung*, 1958 (ed. H. Fillitz), Graz/Köln, 1962, 59 ff.
42. *Midrash Bereshit Rabbah*, 87; and in almost the same words, in *Midrash Abakir*, cited in *Yalkut Shimoni*, "Wayeshev", 39, 247, 146. See also Ginzberg, *The Legends of the Jews*, II, p. 76.
43. Revel, "Textes rabbiniques", p. 129.
44. Fol. XXIII, p. 45; cf. Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 161, pl. XLV.
45. Cf. "Moirā", in G. Wissowa, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertums Wissenschaft*, Stuttgart, 1932, XV/2, p. 2449-2497.
46. C. Robert, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, 1919, p. 436-449, fig. 351-356.
47. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, p. 440-441, fig. 354.
48. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, p. 444-446, fig. 356.
49. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, p. 441-444, fig. 355.
50. It is possible that the third Fate is not placed beside the others, since Atropos is shown sitting and reading on the right side of the sarcophagus.
51. Fol. VII, p. 13 and fol. VII, p. 14; cf. Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 150, pl. 13, 14.
52. E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, 1964, pl. XXI.
53. M. Dothan, *Hammath Tiberias, Early Synagogues and the Hellenistic and Roman Remains*, Jerusalem, 1984.
54. E.L. Sukenik, *The Ancient Synagogue at Beth Alpha*, Jerusalem and Oxford, 1932, 35 ff, frontispiece and pl. 10 ff.
55. See for instance Demus, following Paecht: Fillitz, "Die Wiener Genesis", p. 45; O. Pächt, "Ephraimillustration, Haggadah and Wiener Genesis", in J. Gutmann, *No Graven Image*, p. 254.
56. Genesis, 15, 1-5. Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 148, pl. VIII.
57. For representations of God as a hand reaching out from heaven see also the Expulsion from Paradise, fol. I, pl. 1 (Hartel and Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, pl. I); The Covenant of God with Noah, fol. III, p. 5 (*ibid.*, pl. 5); and the depiction of Jacob at Beth-El, fol. XIII, p. 25 (*ibid.*, pl. XXV).
58. The hand is thus depicted twice in the Exodus; cf. Goodenough, *Jewish Symbols*, XI, pl. XIV; and four times in the Vision of Ezekiel; cf. *ibid.*, pl. XXI.
59. Sukenik, *Beth Alpha*, pl. XIX.
60. K. Weitzmann, "The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension", *Actes du X^e Congrès international d'études byzantines*, 1955, Istanbul, 1957, p. 184-185, figs. 3, 4.

Figure 1. Boasting of the Quarried Block (first and second reduction).

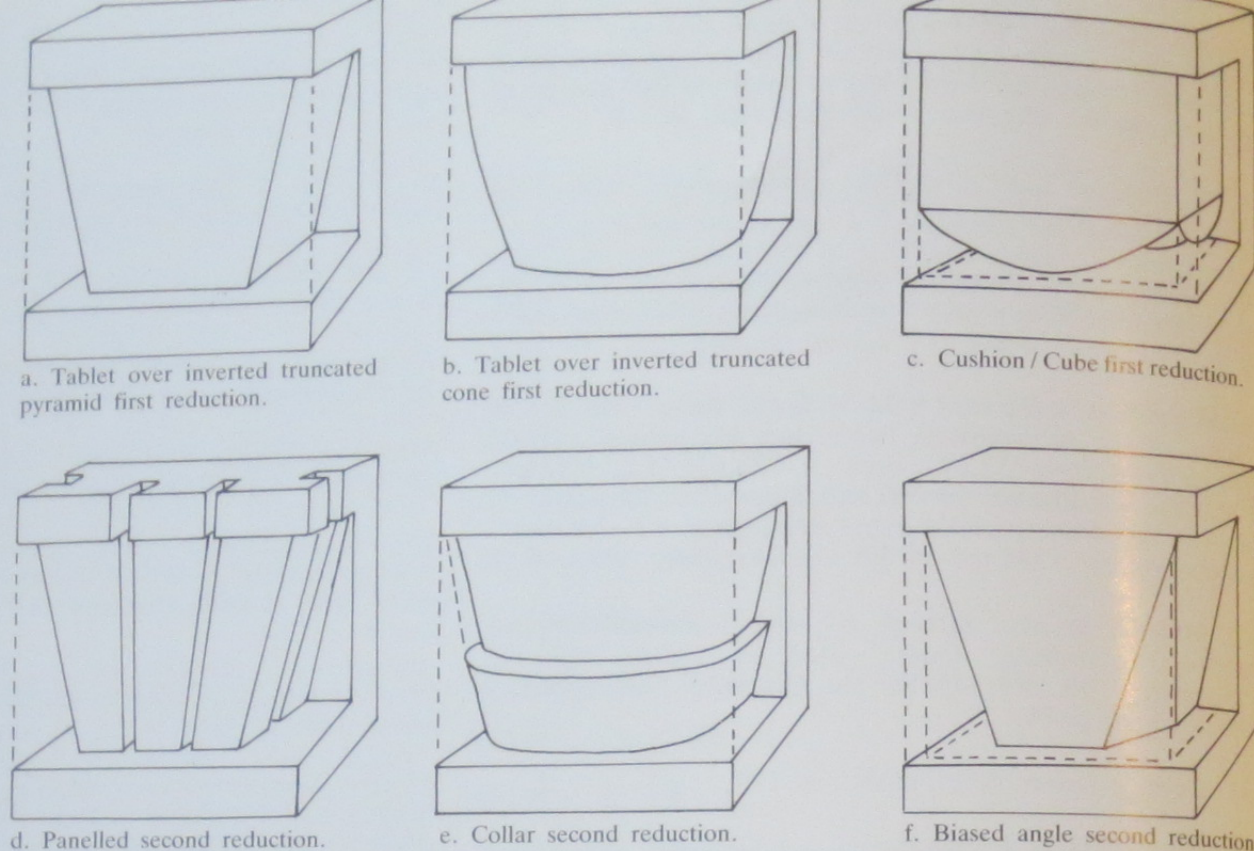


Figure 2. Spatial Organization of the Volumes.

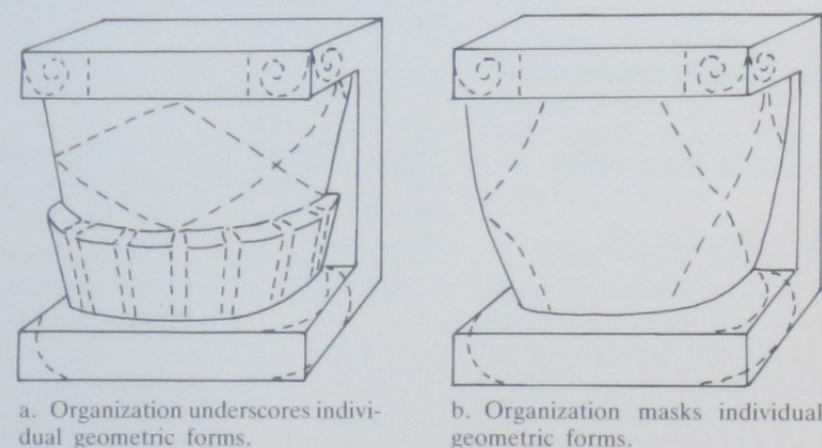
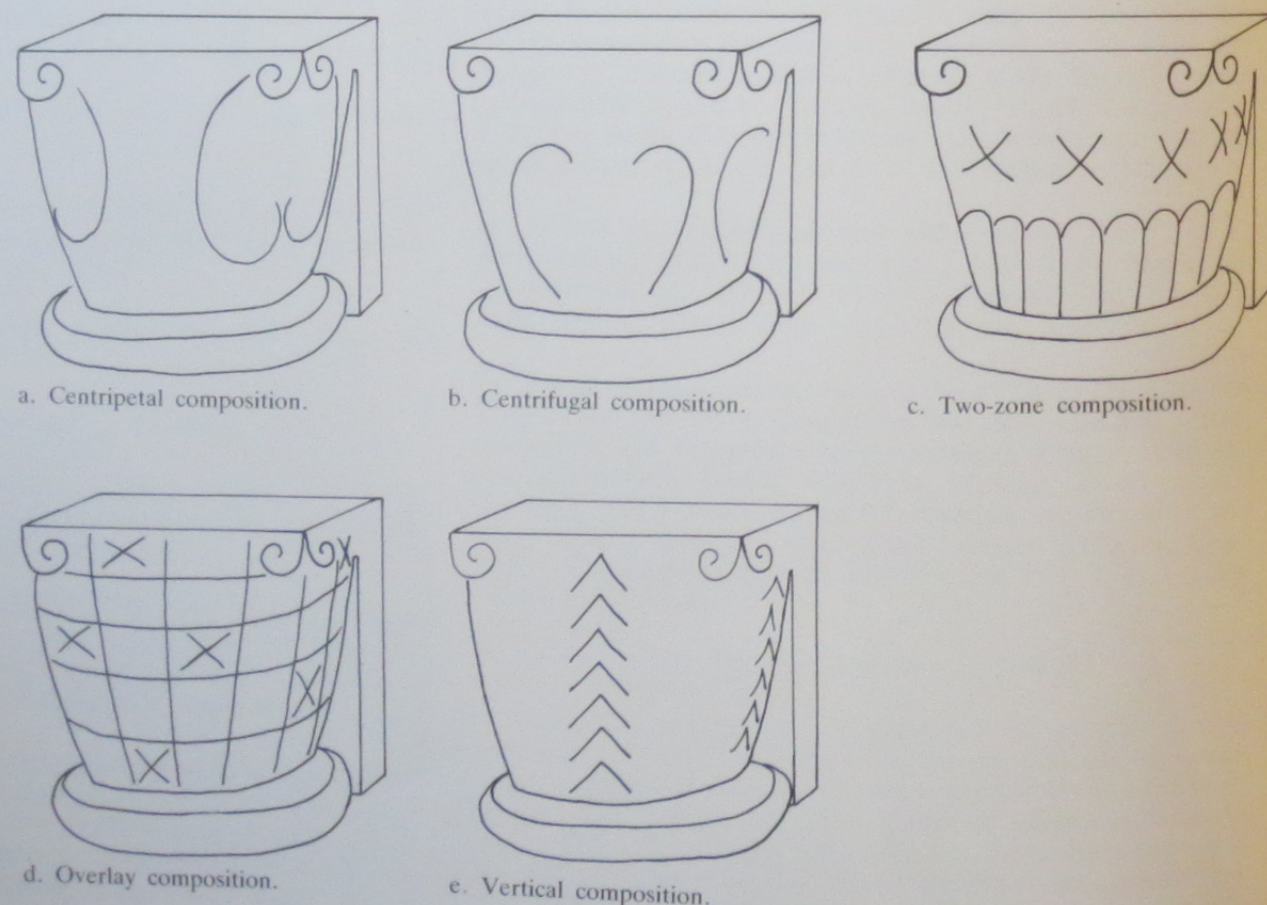


Figure 3. Composition of the Decoration.



Architectural Sculpture of the Aisne and Oise Valleys during the Second Half of the Eleventh Century

par Danielle VALIN JOHNSON

The Aisne and Oise rivers, situated north-east of Paris, form the major axes of a geographically discrete region. A series of plateaux, anticlinal valleys and limestone outcroppings physically separate it from the Beauvaisis to the west, Picardie to the north, Champagne to the east and the Ile-de-France to the south.

During the early eleventh century, control of the region was shared by three political factions: the Capetians along the Oise valley, the counts of Valois in the geographic center of the region below the Aisne river and the counts of Champagne to the east. The beginning of the twelfth century saw a considerable extension of Capetian influence.

From the Roman occupation, the Aisne and Oise region was intersected from north to south and from east to west by major trade routes, which were in a measure responsible for the growth of the region into a major political, religious and economic center toward the middle of the eleventh century. A direct reflection of this prosperity was the construction of a broad network of urban and rural churches in the Aisne and Oise valleys during the second half of this century.

In spite of the adversities of time, these churches still incorporate an important number of capitals from the period ca. 1055-1115¹. The surviving capitals, which fit comfortably into the eleventh-century tradition of sculpture found north of the Loire valley, form a cohesive regional body of capitals that may be distinguished stylistically from contemporary work found in the neighboring regions of the Ile-de-France, Normandy and Champagne².

A loose relationship between capitals from this period was first observed by Eugène Lefèvre-Pontalis in his broad study of the religious architecture and architectural sculpture in the diocese of Soissons, published in 1894-96³. The homogeneity of these capitals, however, was not seriously analyzed until the 1930's when Geneviève Micheli-Marsh included the Soissonnais capitals in a study, directed by Henri Focillon, that surveyed a larger area north-east of Paris including parts of the Ile-de-France, the dioceses of Beau-

vais, Laon and Soissons and parts of the diocese of Rouen. She published her findings as part of her doctoral thesis in 1939⁴.

Micheli chose as her fundamental tool of analysis the decoration of the capitals – specifically a type of ornament she defined as *décor géométrique*⁵. Using a broad definition of this term, Micheli identified a group of superficially cohesive capitals that could be set within a wide chronological spectrum (approximately 1030-1130), thereby providing a more concrete basis for Lefèvre-Pontalis' original hypothesis.

While Micheli's contribution is an important one, her methodological approach is limited. Consequently her conclusions are hesitant and, in some cases, misleading. Her chronological model, for example, is questionable, as is her definition of sub-groups that frequently bring together, from widely separated areas, capitals that are incompatible on any basis other than their decoration. In order to date and group the Aisne/Oise capitals and to put them in a regional perspective, a more sophisticated approach is needed that goes beyond comparisons of surface ornament.

The following study is based on a methodology that reduces the capital to its simplest elements and analyses it in the following five ways⁶:

- 1) the boasting of the quarried block (*épannelage*): a first reduction to the block which removes parts of the mass of the original cube, producing a more workable form (Fig. 1a - 1c)⁷; and, frequently, a second reduction (Fig. 1d - 1f), which structures and articulates the major masses of the basket (as opposed to the primarily non-articulated capital created by the first reduction)⁸.
- 2) the spatial organization of the volumes of the decoration: a roughing-out of secondary fields to which the decorative motifs are subsequently applied (Fig. 2a and b)⁹.
- 3) the composition of the decoration: the fundamental principles governing the organization of the decorative motifs (Fig. 3a - e)¹⁰.
- 4) the decorative vocabulary.
- 5) the sculptural treatment of the decoration.

The consistent application of this analysis demonstrates that mason-carvers, working in different parts of the region and producing capitals of a

50. A general archeological bibliography may be found in "Bibliographie analytique des publications d'histoire et d'archéologie concernant Paris et la Région parisienne", *Fed. Soc. Hist. et Arch. de Paris et l'Île-de-France*, 7/8 (1970-71), specifically, 140-151.

51. Deuil-la-Barre: A. Lapeyre, "Les chapiteaux historiés de l'église de Deuil", *Bull. mon.*, 97 (1938), 397-423. *Cormeilles-en-Vexin*: E. Lefèvre-Pontalis, "L'église de Cormeilles-en-Vexin", *Bull. mon.* 75 (1911), 265-276 and J. Formigé, *Mono-graphie de l'église de Cormeilles-en-Vexin* (Pontoise, 1915).

52. *Congrès arch. France, Champagne*, 135 (1977); A. Prache, "Recherches sur l'architecture religieuse rurale dans la Champagne septentrionale au XI^e et XII^e siècles", *Cahiers civ. méd.*, XXII (1979), 113-124; H. Reinhardt, "Les églises de la Champagne après l'an mil", *Cahiers civ. méd.*, 4 (1961), 149-158.

53. A. Prache, "L'église Saint-Julien de Courville", *Congrès arch. France*, 135 (1977), 209-244 and especially 212.

54. Marquise de Maillé, "Provins", *Les Monuments religieux* (Chartres, 1975), II, 4-98 and especially 8-10.

La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège

par Jacqueline LAFONTAINE - DOSOGNE

Les fonts baptismaux conservés dans l'église Saint-Barthélemy à Liège (ils étaient jadis à la cathédrale Notre-Dame avant sa destruction) sont considérés comme un des chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan. Ils seraient l'œuvre de l'orfèvre Renier de Huy et auraient été exécutés entre 1107 et 1118, à la demande de l'abbé Hellin. En laiton fondu, ils portent sur le pourtour une série de cinq représentations de baptêmes, dont celui du Christ, la cuve même étant soutenue par douze bœufs dont dix encore en place; le couvercle a disparu¹. Des incertitudes subsistent quant à l'apparition précoce d'une telle œuvre. Son caractère unique, sa haute qualité artistique et technique, certains liens avec l'art byzantin, ont incité M. et Mme Pierre Colman, dans un article retentissant, à la considérer non plus comme mosane ou même occidentale, mais comme une production de la Renaissance macédonienne².

Plusieurs voix se sont élevées contre cette hypothèse, sans que le fait byzantin soit examiné sérieusement³. C'est la raison pour laquelle je m'étais rendue à l'invitation de M. Colman, dont il convient de souligner le fair-play, d'exposer un point de vue spécialisé lors d'une conférence-débat à l'Université de Liège⁴. Le présent article constitue une mise au point et un approfondissement de mon exposé.

**

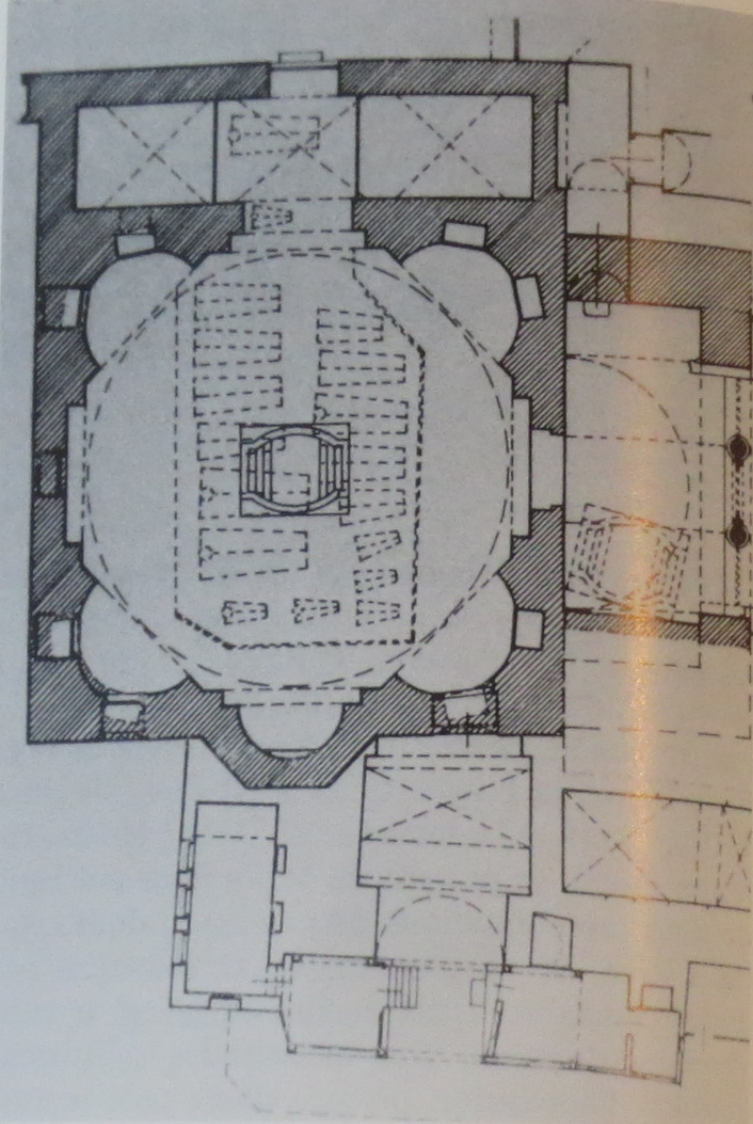
Le problème des baptistères se pose de façon radicalement différente pour l'époque paléochrétienne et protobyzantine, et pour le moyen âge. Dans la première période, les baptistères sont soit des salles faisant partie des églises, soit et le plus souvent des édifices autonomes, et ils sont pourvus d'une piscine. On en connaît un grand nombre tant dans les régions occidentales qu'orientales, qui ont fait l'objet de nombreuses études⁵. Du double point de vue typologique et iconographique, il m'a paru intéressant de

remonter aux origines afin de dégager une tradition. Les baptistères-salles, rectangulaires ou carrés, n'avaient pas de caractère architectural spécifique et leur fonction n'était indiquée que par des aménagements intérieurs qui ne relèvent pas de l'architecture proprement dite. Le plus ancien exemple est celui de la « maison des chrétiens » à Doura-Europos, sur l'Euphrate, qui peut être daté des années 230⁶. Le baptistère de Doura, qui est une des pièces de la *domus ecclesiae*, présente au chevet une cuve baptismale surmontée d'un *arcosolium* à colonnettes, tous deux en maçonnerie. On en rencontrera encore postérieurement, par exemple dans la basilique de Galata dont il sera question plus loin.

Les baptistères isolés sont de plan central, ronds ou carrés (comme celui de la cathédrale de Naples), les plus nombreux décrivant un octogone, tels ceux de Ravenne. La piscine, généralement au centre, affecte souvent une forme en concordance avec celle de l'édifice. Le baldaquin recouvrant la cuve, qui pouvait être un meuble, peut se concrétiser dans l'architecture par la coupole surmontant la partie centrale. Une coupe du baptistère du Latran à Rome, qui date du deuxième quart du V^e siècle, montre bien ce procédé de l'architecture-baldaquin, huit colonnes en cercle autour de la cuve supportant la coupole⁷. Il existe également des cuves devant l'abside, ce qui facilitait moins la circulation mais permettait une affluence plus considérable. C'est le cas du baptistère de Qal'at Sem'an près d'Alep en Syrie, qui est un octogone dans un carré, formule fréquente dans la *pars orientalis*⁸. Le *martyrium* de Saint-Syméon-Stylite-l'Ancien avait été érigé par l'empereur Zénon dans les années 480. Le baptistère, éloigné du sanctuaire, est un édifice imposant, pourvu de plusieurs annexes; à l'intérieur, la piscine, où l'on descend par quelques marches, est creusée au bas de l'abside (fig. 1). Vers le milieu du VI^e siècle, celui du monastère de Saint-Syméon-Stylite-le-Jeune sur le Mont Admirable, Syméon-Stylite isolé, est circulaire à l'intérieur et également isolé.



1. Qal'at Sem'an, baptistère du martyrium de Saint-Syméon-Stylite-l'Ancien, cuve baptismale (photo J. L.-D.).



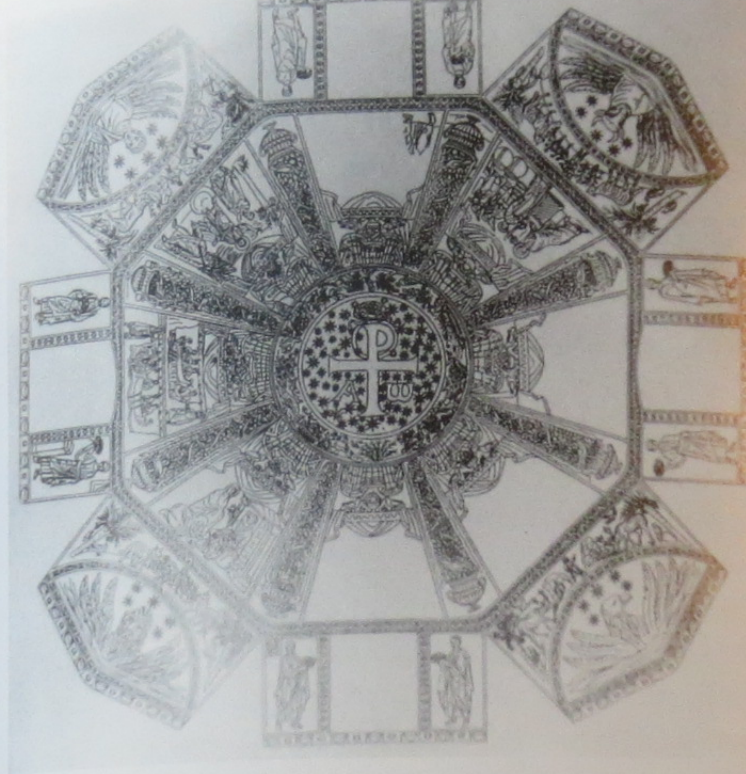
2. Constantinople, plan du baptistère de Sainte-Sophie (d'après Eyice, *Baptistère de Sainte-Sophie*, fig. 3).

pourvu d'une abside allongée; la cuve carrée est au centre⁹. Les baptistères sont plus généralement proches de l'église, soit près du chevet ou du narthex, soit dans l'axe au-delà de l'atrium : le complexe épiscopal d'Euphrasius à Poreč, en Istrie, vers 550, offre un bon exemple de cette dernière solution¹⁰.

Le baptistère le plus important du monde byzantin était celui de Sainte-Sophie à Constantinople, l'église à la fois palatiale et patriarcale¹¹. Il se trouve au sud-ouest de l'édifice dont il est séparé par une petite cour. De forme octogonale à quatre exèdres à l'intérieur et précédé d'un narthex, il est rectangulaire à l'extérieur et pourvu d'une abside (fig. 2). Il pourrait remonter au début du v^e siècle, lorsque Théodose II reconstruisit l'église. Il possédait en effet une vaste cuve en marbre propre à l'immersion; monolithique et sans décor, elle est circulaire mais prolongée en un rectangle par deux séries de trois marches; elle se trouve dans le réduit, où elle a été reléguée à une époque indéterminée. Après la Conquête, le baptistère servit quelque temps de réserve pour les lampes, puis il fut transformé en 1648 en *türbe* (mausolée) pour des membres de la

famille impériale ottomane (Quoique d'autres églises anciennes aient sûrement été pourvues d'un baptistère, celui de Sainte-Sophie est le seul à être assuré à Constantinople.) Trois autres piscines en marbre primitives sont conservées au Musée archéologique d'Istanbul¹². L'une est quadrilobée, les deux autres trilobées; on y descendait par quelques degrés. Deux d'entre elles portent des traces de l'application de croix en métal, probablement en bronze – c'est leur seul décor attesté. Tombées en désuétude, ces piscines furent utilisées comme fontaines.

Nombre de baptistères étaient décorés, parfois superbement, à l'intérieur. Déjà celui de Doura-Europos portait une série de peintures (incomplètement conservées) dont les thèmes sont liés à la liturgie baptismale¹³ : Adam et Ève dans le tympan ouest, les Femmes au tombeau (substitut de la Résurrection) et des miracles du Christ sur la paroi nord, sur la paroi est cinq autres femmes, David et Goliath, la Samaritaine au sud, enfin un ciel étoilé sur le plafond plat. Un des baptistères les plus anciens d'Italie, celui de Naples (vers 400) offre un décor certes plus développé et dans la technique plus luxueuse de la mosaïque



3. Naples, décor des parties hautes du baptistère (d'après Maier, *Baptistère de Naples*, pl. II).

(fig. 3) mais qui n'est pas sans analogie avec celui de Doura¹⁴ : à la coupole, une croix monogrammatique avec les lettres A et Ω et la main de Dieu tenant une couronne sur un ciel étoilé, dans une bordure ornée d'oiseaux et d'un phénix, d'arbres et de corbeilles de fruits; dans les huit compartiments (dont les trompes d'angle) sont conservées les scènes, en partie lacunaires, des Noces de Cana et de Jésus avec la Samaritaine, des saintes Femmes au tombeau, de Jésus marchant sur les eaux et de la Pêche miraculeuse, de la *Traditio legis*, du cerf s'abreuvant, ainsi que des figures d'apôtres et du tétramorphe. Le décor en mosaïque de la voûte du baptistère d'Albenga (fin du v^e siècle) est symbolique et allusif : autour d'une croix rayonnante formant un chrisme et accompagnée des lettres A et Ω, sont disposés douze colombes évoquant les apôtres et un petit soleil; les retombées sont ornées d'étoiles¹⁵.

Un thème nouveau apparaît dans le baptistère des Orthodoxes à Ravenne, au milieu du v^e siècle : le Baptême du Christ, placé au centre de la coupole et surmontant donc la cuve baptismale. Autour, en deux registres concentriques, sont disposées une frise des douze apôtres – ce qui souligne leur importance dans la symbolique du baptême – et une autre composée d'architectures symboliques avec trône de l'Hétimasie, autels et jardins. A ces mosaïques viennent s'ajouter les stucs de la zone des fenêtres; jadis polychromés, ils représentent des prophètes ainsi que le Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic¹⁶. Le programme des mosaïques de la coupole a été repris de manière simplifiée au Baptistère des Ariens (fig. 4)¹⁷. Quant à celui de Sainte-



4. Ravenne, Baptistère des Ariens, mosaïques de la coupole (d'après Volbach-Hirmer, *Frühchrist. Kunst*, pl. 149).

Sophie à Constantinople, on sait par le voyageur russe Antoine, évêque de Novgorod, que vers 1200 il était orné de peintures (ou de mosaïques?) dues à un peintre contemporain du nom de Paul et représentant, outre le Baptême du Christ par Jean dans le Jourdain, un cycle du Baptiste: «Comment Jean enseigne le peuple et comment les petits enfants et les hommes se jettent dans le Jourdain»¹⁸. Si ce cycle est caractéristique d'une époque plus récente, il est fort possible que le baptistère ait été dès l'origine orné d'un Baptême du Christ similaire à ceux de Ravenne, et dont ceux-ci avaient d'ailleurs pu s'inspirer. En tout cas, ces programmes iconographiques sont dès lors fort riches, et leur beauté devait participer à l'«illumination de l'âme» des nouveaux baptisés dont il est question chez les Pères de l'époque (le baptistère est fréquemment appelé dans les textes φωτιστήριον).

Il convient d'y joindre les décors de certaines piscines ou des pavements mosaïqués où elles s'intègrent. Les plus importants exemples en sont conservés en Afrique du nord et dans les Balkans. A la cathédrale de Vitalis à Sbeitla, en Tunisie, la piscine baptismale *in situ* se trouve derrière l'abside occidentale; des bases de colonnettes indiquent qu'elle était surmontée d'un ciborium¹⁹. De même que celle de Kelibia conservée au Musée du Bardo, elle est entièrement revêtue de mosaïques (fig. 5), une technique qui se rencontre aussi, en Afrique du nord surtout, pour les dalles funéraires²⁰. Ces deux décors comportent des motifs chrétiens limités et symboliques – croix, oiseaux, poissons et rinceaux – ainsi que des inscriptions. Certaines mosaïques de pave-



5. Sbeitla, cathédrale de Vitalis, piscine baptismale (photo J. L.-D.).

ment sont plus élaborées, comportant en particulier les fleuves du Paradis et les cerfs s'abreuvant à une source ou à un canthare, ainsi aux baptistères de l'Oued Ramel ou de Salona²¹. Un décor analogue a été plus récemment révélé dans le baptistère en triconque d'une cathédrale paléochrétienne fouillée à Ohrid, remontant à la deuxième moitié du v^e siècle²². Le programme des mosaïques en *opus vermiculatum* qui pavent le baptistère est clairement en relation avec sa fonction liturgique (fig. 6). On y voit les quatre fleuves du Paradis (l'Euphrate, le Tigre – qui a disparu –, Ghion et Phison, suivant la *Genèse* 2,8-14) et le thème trois fois répété des cerfs s'abreuvant à la fontaine de vie, illustration du *Psaume* XLII (XLI), 2 : «Comme languit le cerf après l'eau vive, ainsi languit mon âme vers toi, ô Dieu»; le bassin octogone de cette fontaine est surmonté d'une pomme de pin. L'interprétation baptismale de tels thèmes est également attestée par des textes et plus tard encore on retrouvera les quatre fleuves du Paradis dans l'art occidental, notamment mosan, liés au baptême²³. Au centre de ce baptistère, la piscine maçonnée cruciforme était revêtue de plaques de marbre et était pourvue d'un tuyau de vidange dans le fond; on y descendait par deux marches.

En Palestine, dans la basilique du prophète

Moïse du Râs Siâghah au Nébo, la cuve quadrilobée logée dans une absidiole – car il y a peu de baptistères distincts dans les régions orientales, sauf dans le cas des grands *martyria* –, porte une inscription grecque datée de 597; le pavement de mosaïque s'orne de figures variées d'animaux, de signification sans doute paradisiaque, et d'inscriptions²⁴. Cette cuve est d'assez petites dimensions, de même déjà que celle d'Ohrid, ce qui est plus propice à l'effusion qu'à l'immersion. Dans le Dodécannèse, Orlandos avait relevé des cuves de marbre «quasi portatives», tout en notant que les sols des endroits où elles se trouvaient étaient mosaïqués²⁵. Par ailleurs, certaines sources indiquent que des fonts mobiles étaient en usage dans diverses régions. Selon Faustos de Byzance, après la mort de l'empereur Valens en 378, Basile, évêque de Césarée de Cappadoce, avait ordonné d'exécuter des fonts baptismaux en argent, donc mobiles. Cela est confirmé pour l'Arménie par le 13^e canon du concile de Dvin, tenu en 719²⁶. Ce canon prescrit de construire les fonts exclusivement en pierre et non pas en bois ou en métal comme c'était l'habitude. L'Arménie, n'ayant guère connu de baptistères proprement dits, avait pu adopter d'autant plus facilement une telle pratique.

C'est que vers la fin de la période paléochrétienne le rite baptismal s'est modifié. On est passé de l'immersion totale à l'immersion partielle des adultes puis à celle des enfants. Le baptême étant à l'origine le symbole de l'identification du néophyte avec le Christ dans sa mort et sa résurrection, il devait s'appliquer à un sujet conscient. Progressivement, il fut étendu aux enfants, l'acte symbolique devenant sacrement. On passa à l'effusion, ce qui explique le rapetissement de certaines piscines baptismales et finalement leur remplacement par des fonts²⁷. Les deux méthodes ont dû coexister un certain temps, de même que les baptêmes d'adultes et d'enfants. A cet égard, l'exemple fourni par les fouilles d'une basilique proche de Galata, dans la région de Varna en Bulgarie, est révélateur. Cette basilique à trois nerfs et un narthex remonte à la fin du v^e ou au début du vi^e siècle, lorsque la région était encore byzantine. La partie nord du narthex, fermée, était un baptistère avec une piscine de plan plus ou moins carré comme la salle elle-même, tandis que dans la nef, juste à gauche de l'entrée, se trouvait un grand vase en terre cuite ajourée, de 99 cm de haut, qui a été interprété comme des fonts baptismaux. J'ai vu ce vase en 1963 et l'ai réexaminé dans un article de 1967²⁸. C'est une pièce exceptionnelle, car l'eau de la vasque pouvait être chauffée grâce aux braises déposées dans



6. Ohrid, baptistère de la cathédrale (d'après Bitrakova-Grozdanova, *Mon. paléochrétiens d'Ohrid*, pl. face p. 14).

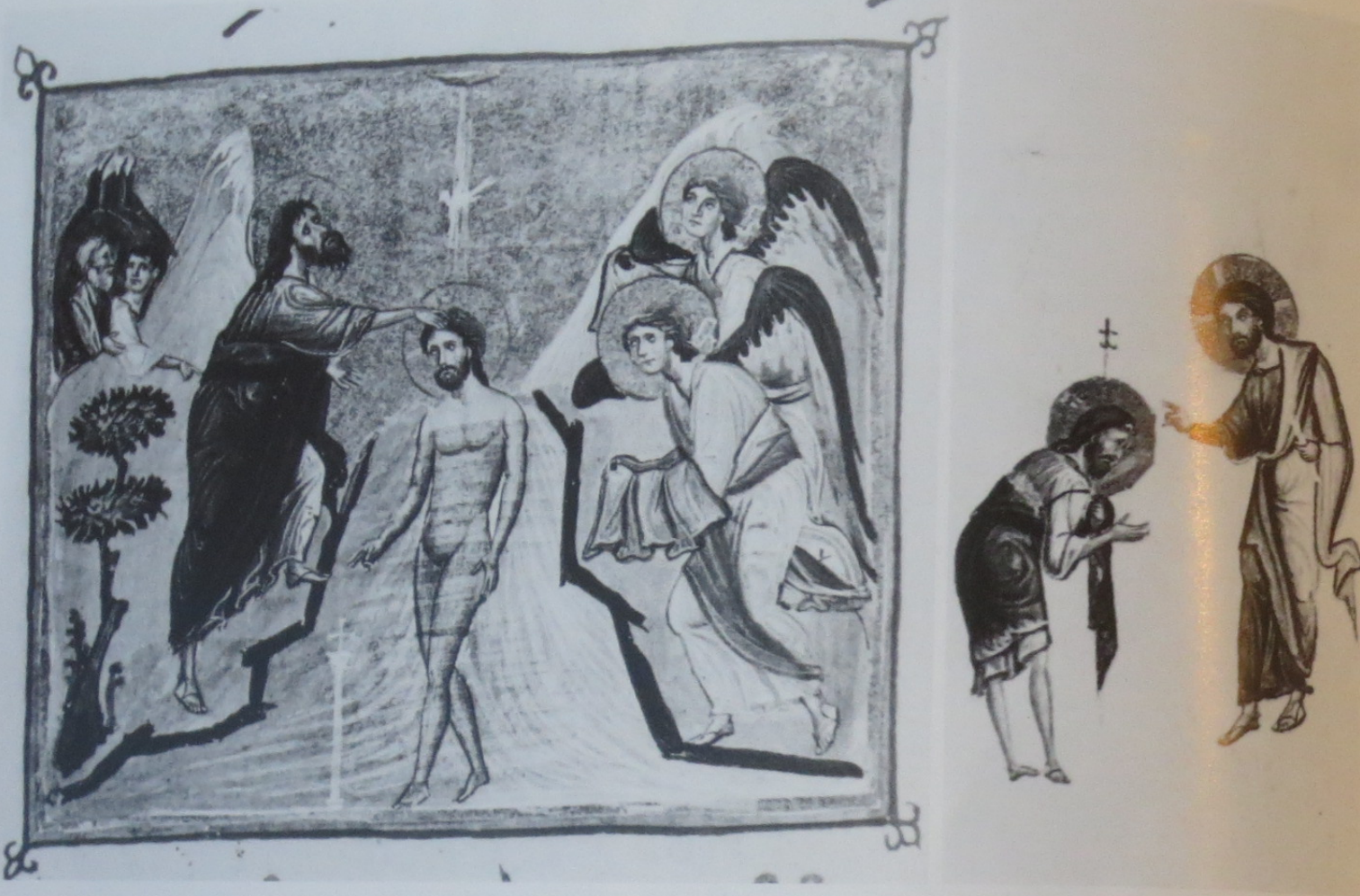
le bas, ce qui convenait aux bébés qu'on baptisait alors surtout le 6 janvier, fête du baptême du Christ, ou à Pâques; l'eau pouvait s'écouler par un mufle de mouton; d'après le style, elle daterait du début du vi^e siècle. Toutefois, l'inscription incomplète qui court sur le bord ne concerne pas le baptême mais rappelle une formule hagiographique : «Du saint martyr Untel et de ses compagnons... la prière», de sorte qu'un certain doute subsiste, d'autant que les témoignages postérieurs ne confirment pas l'utilisation de ce type d'objet.

On peut conclure de l'examen archéologique des baptistères de haute époque que leur décor figuré relevait de la peinture – fresques ou mosaïques sur les parois et les coupes, mosaïques sur les sols et plus rarement (et avec des motifs très limités) sur les cuves elles-mêmes. Les motifs en relief – sur une cuve du Musée de Rhodes provenant d'Arnitha, ornée sur le rebord de deux chrismes et de deux croix²⁹, ou appliqués sur certaines piscines du Musée archéologique d'Istanbul, ainsi qu'on l'a vu, ne comportent pas de figurations. En fait, aucun cas de décor sculpté figuré n'a été relevé sur les piscines ou les cuves³⁰.

Des baptistères octogonaux se rencontrent encore en Italie à des époques postérieures. A Florence, le fameux baptistère – dont la construc-

tion du xi^e-xii^e siècle remonte à une structure paléochrétienne et dont le décor fut exécuté du xiii^e au xv^e siècle – est maintenant vide dans sa partie centrale, marquée d'un simple octogone tracé dans le pavement. Les fonts actuels du xiv^e siècle, taillés dans un bloc de marbre, se trouvent à droite de l'entrée. Les mosaïques des parties hautes, commencées en 1225 par Jacopo da Torrita, s'inspiraient partiellement d'un décor byzantin, sans doute par l'intermédiaire de Venise³¹. Inspiration byzantine aussi pour le baptistère de Saint-Marc à Venise, qui date du xiv^e siècle dans son état actuel (aménagement par le doge Soranzo, 1312-28, mosaïque par Andrea Dandolo, procureur à partir de 1331 et doge depuis 1343). Au xiii^e siècle, c'était une partie de l'atrium du côté sud-ouest mais ce lieu a pu contenir une cuve baptismale depuis beaucoup plus longtemps, lors de la construction du premier Saint-Marc au ix^e siècle. La cuve qui se trouvait au centre a disparu et fut remplacée par la vasque actuelle exécutée au milieu du xvi^e siècle suivant les dessins de Sansovino³². Elle est arrondie, en marbre lisse et pourvue d'un couvercle de bronze à reliefs surmonté d'une statue un peu postérieure de saint Jean-Baptiste. La forme ancienne de la cuve a pu être maintenue de même que la structure hexagonale pour le souassement. Quant aux mosaïques des parties hautes (1342-54), elles représentent le Baptême du Christ et des scènes du Baptiste, mais aussi la Crucifixion, des épisodes de l'Enfance, les apôtres, etc., dans un style byzantinisant fort hybride³³. Ces deux exemples montrent que, si de grands baptistères ont pu subsister au moyen âge, en tout cas en Italie – et il faudrait encore mentionner le baptistère de Parme³⁴ –, les piscines disparaissent et sont remplacées par des cuves ou des fonts baptismaux.

A Byzance, où nous sommes bien documentés en ce qui concerne les baptistères et les piscines baptismales pour les époques paléochrétienne et protobyzantine, il n'en va pas de même pour les périodes postérieures, et le problème n'a pas donné lieu, sauf de rares cas particuliers, à des études spécifiques. Des fonts baptismaux tels que nous les connaissons en Occident dès l'époque romane ne sont mentionnés ni dans l'ouvrage d'André Grabar sur la sculpture byzantine, ni dans les études consacrées aux éléments sculptés d'églises aussi importantes que celles des monastères de Lips et de la Kariye Camii à Constantinople, ou encore de la Théotokos à Hosios Loukas et de la Néa Moni à Chios, et il n'en est pas d'exemples exposés dans les musées³⁵. A la période



7. Mont Athos, Dionysiou 587, *Rencontre du Christ et Baptême*, fol. 141 v^o (d'après *Treasures of Athos*, I, fig. 255)

de mésobyzantine, les baptêmes se faisaient vraisemblablement dans les églises paroissiales à l'aide de bassins mobiles, comme c'est encore le cas en Grèce aujourd'hui. Dans la chrétienté orientale, les jeunes enfants sont fréquemment assis, et donc partiellement immergés, dans le bassin d'eau³⁶.

Quant aux baptistères isolés ou même annexés aux églises, le fait est qu'on n'en a plus construit. Dans certains cas, c'est une chapelle annexe qui en tenait lieu, mais il n'est guère aisé de l'identifier comme telle. Un exemple a été bien étudié, c'est celui de la chapelle latérale sud-ouest du *katholikon* (église principale) du monastère de Hosios Loukas en Phocide, au XI^e siècle³⁷. L'architecture n'a rien de spécifique mais la présence parmi les peintures murales du Christ et de saint Jean-Baptiste, dans la scène de leur rencontre avant le baptême, de même que le ciel étoilé où apparaît la main de Dieu, semblent à mettre en relation avec une fonction baptismale. Une croix avec la main de Dieu sur un plafond n'est pas en soi un thème baptismal, mais il faut rappeler que le ciel étoilé relève d'une ancienne tradition déjà attestée à Doura-Europos, à Naples ou à Alben-ga³⁸, tandis que la main de Dieu pourrait rappeler ce motif du Baptême. Une vasque de marbre qui s'y trouvait a été considérée comme une

confirmation de la fonction baptismale de cette chapelle, de même que sa situation au sud-ouest.

La Rencontre du Christ avec le Baptiste est racontée par *Matthieu* 3, 13-15, et les inscriptions des fresques reproduisent ce passage. Jésus doit vaincre la résistance de Jean qui n'ose le baptiser, connaissant sa nature divine. La scène, qui n'est pas des plus courantes, est cependant attestée dès le X^e siècle dans la peinture murale et au XI^e dans la miniature suivant deux formules iconographiques : Jean-Baptiste est agenouillé devant le Christ qui se tient debout, ou bien il est debout et le Christ vient à lui. C'est cette dernière formule que l'on voit à Hosios Loukas. La scène est normalement suivie du Baptême du Christ, tant dans les peintures des X^e et XI^e siècles en Cappadoce³⁹ que dans certains manuscrits comme le *Dionysiou* 587, lectionnaire de 1059 (fig. 7), ou le *Pantéléimon* 2, de la fin du XI^e (dans ce dernier, les deux scènes occupent une pleine page)⁴⁰. Contrairement aux baptistères de Sainte-Sophie de Constantinople et de Sainte-Sophie de Kiev, comme on le verra, le Baptême n'est pas représenté dans la chapelle sud-ouest de Hosios Loukas, où l'on voit, sous le Christ, la Vierge à l'Enfant et le grand liturgiste saint Basile. Or, on a fait remarquer que, sur le plan de la liturgie, le passage de *Matthieu* concernant la Rencontre de



8. Mont Athos, Dionysiou 587, *Jean baptisant les Juifs*, fol. 137 (d'après *Treasures of Athos*, I, fig. 253).

Jésus et de Jean était lu lors de la fête de la bénédiction des eaux⁴¹. Cette fête est liée à celle du baptême des points de vue liturgique et même sémantique, les termes étant les mêmes : βαπτιστήριον, φωτιστήριον, κολυμβήθρα, ainsi que φιάλη. Elle joue un rôle liturgique important notamment dans les monastères – rappelons les phiales qui ornent les cours des monastères athonites –. En conséquence, la chapelle sud-ouest de Hosios Loukas a pu être réservée aussi bien à la bénédiction des eaux qu'aux baptêmes. La même opinion a été émise à propos des vasques de marbre tardives dans l'exonarthex de la Née Moni de Chios⁴².

Un cas de baptistère orné de scènes spécifiques se présente toutefois à Sainte-Sophie de Kiev, à l'imitation sans doute de celui de Sainte-Sophie de Constantinople. Il ne s'agit cependant pas d'un bâtiment isolé mais d'une chapelle aménagée dans la partie sud-ouest de l'édifice. La conque absidale porte une grande peinture du Baptême du Christ, du XII^e siècle (on y distingue la figure du Christ en léger *contrapposto*, celles du Baptiste et des deux anges, mais pas d'autres détails) sur-

montée du buste de saint Basile et dominant une rangée de saints évêques. A Constantinople même, le décor du baptistère de Sainte-Sophie avait été refait vers 1200, comme on l'a vu, avec un Baptême du Christ et des scènes du Baptiste prêchant et baptisant dont nous ne connaissons pas la disposition⁴³. Des baptêmes s'y pratiquaient encore, mais la piscine n'était sûrement plus utilisée. Le fait que la scène du Baptême se trouve quelquefois dans le narthex a aussi fait supposer qu'on y baptisait⁴⁴. Par ailleurs, un cycle de la vie (de l'enfance à la mort) du Baptiste est fréquemment peint dans le *diakonikon* – la chapelle au sud du chœur, à usage de sacristie⁴⁵ – mais sans le Baptême du Christ, et il n'y a pas lieu de croire que des baptêmes s'y déroulaient.

Quant au thème iconographique du Baptême du Christ, il figure dans toutes les peintures d'églises, parmi le cycle des Grandes Fêtes disposé dans les parties hautes de la nef centrale – avec parfois quelques scènes dans le narthex – : c'est le *Dodékaorton*, qui regroupe les principaux épisodes de la vie du Christ, et partiellement de la Vierge, ayant fait l'objet d'une fête liturgique.



9. Hosios Loukas, Baptême du Christ (d'après Schiller, *Ikongraphie*, I, fig. 362).

Pour la même raison, on le trouve dans des représentations du *Dodékaorton* dans d'autres techniques, icônes ou diptyques en ivoire, mais la fête du Baptême n'étant pas des plus importantes, les images isolées en sont assez rares – dans la sculpture, on ne peut citer qu'une plaque isolée du Baptême, celle du Musée de Rouen, datant probablement de l'époque paléologue⁴⁶ –. Nous retiendrons trois exemples connus, dans les mosaïques grecques de Hosios Loukas (premier tiers du XI^e siècle), de la Née Moni à Chios (vers 1050) et de Daphni (vers 1100), qui sont représentatifs de la période mésobyzantine. A Hosios Loukas (fig. 9), le schème est simple⁴⁷. Le Christ est immergé dans une eau transparente limitée par la rive comme par un ruban, vu presque de trois-quarts et croisant les jambes; le bras droit est replié et la main bénit, allusion au texte liturgique de la bénédiction des eaux. Jean-Baptiste pose la main sur sa tête, au-dessus de laquelle tombe le rayon sortant d'un segment de ciel; dans ce rayon, la main de Dieu et la colombe, ce qui illustre bien la suite du passage de *Matthieu* 3, 16-17. La scène comporte encore la cognée dans l'arbre, suivant *Matthieu* 3, 10, deux anges tenant des linges brodés, dont la présence s'explique par les textes liturgiques, la personnification d'origine antique du Jourdain sous forme d'un vieillard, et enfin la croix de fer qui avait été dressée sur une colonne au milieu du fleuve pour rappeler l'endroit du baptême⁴⁸. A la Née Moni⁴⁹, le Christ est plongé dans l'eau jusqu'au cou et vu légère-

ment plus de face; il a les bras ballants et la main droite bénit. Le Jourdain est personnifié par un jeune garçon – formule qui coexiste avec celle du vieillard, mais il n'y a pas de croix – un motif rare qui ne se rencontrera plus guère ensuite. En revanche, un garçon nage dans le fleuve tandis

10. Daphni, Baptême du Christ (d'après *Byzanz und der christl. Osten*, pl. V).



11. Gračanica, exonarthex, Baptême du Christ (photo J. L.-D.).

qu'un autre se déshabille sur la berge, en présence de deux hommes, et deux autres représentants du peuple juif apparaissent dans le haut : ces motifs viennent du cycle du Baptiste, prêchant et baptisant. Jésus se tient de face à Daphni⁵⁰, barbu malgré sa silhouette d'éphèbe; sa nudité est dissimulée par l'eau (fig. 10). Ici, les deux personnages sont identifiables avec les apôtres André et Jean, qui participent au témoignage du Christ par le Baptiste, selon *Jean* 1, 35-43⁵¹. Le Jourdain (jeune) est en partie perdu dans la lacune de droite tandis que la cognée devait se trouver dans celle de gauche. Comme dans les deux autres scènes, la figure du Baptiste – qui porte le vêtement «classique», non la mélote – occupe une

place importante; il y a deux anges, et la main de Dieu sort du ciel avec le rayon et la colombe.

L'iconographie du Baptême du Christ est dans l'ensemble stable, mais avec des variantes dans les attitudes et le nombre de personnages. Dans l'art protobyzantin, le Christ est de petite taille et généralement imberbe – il est barbu dans l'Évangélaire de Rabula, de 586, et sur le coffret-reliquaire du Museo Sacro, daté entre le VI^e-VII^e et le IX^e siècle⁵². Dans la sculpture, sa nudité est apparente comme dans la statuaire antique, et l'eau lui vient jusqu'aux jambes ou à la taille, ainsi sur une colonnette du Musée archéologique d'Istanbul, de la fin du V^e siècle, et sur la chaire en ivoire de Maximien à Ravenne, du VI^e⁵³. Sur celle-ci, outre



12. Paris, Bibl. nationale, gr. 510 : Apôtres baptisant, fol. 426 v° (photo Bibl. nat.).



13. Rome, Bibl. Vaticane, Slav. 2, Chronique de Manassès : Baptême de Boris I^{er}, fol. 163 v° (d'après Dujčev, *Miniatjurite*, fig. 57).



14. Madrid, Bibl. Nacional, Vitr. 26-2, Chronique de Skylitzès : Baptême de Constantin Porphyrogénète, fol. 212 b (d'après Grabar-Manoussacas, fig. 134).

les deux anges, figure aussi la personnification du Jourdain, motif antique habituel dans la représentation des eaux. Sur le coffret du Vatican apparaissent déjà les deux apôtres. A l'époque posticonoclaste, le Christ, plus grand et toujours barbu, est plongé dans l'eau transparente qui affecte le plus souvent la forme d'une « cloche » limitée par les rives du fleuve. Il dissimule parfois sa nudité de la main (comme déjà sur le coffret du Vatican), tant dans certaines fresques cappadociennes que sur une icône du Sinaï ou un ivoire de l'Ermitage déjà cité⁵⁴. Ce problème délicat sera résolu soit par la position de trois-quarts, en

contrapposto, d'Hosios Loukas, soit par un discret « gommage » comme à Daphni. Ses bras sont traditionnellement ballants et il bénit désormais les eaux de la main droite. Dans la partie supérieure de la composition, le rayon et la colombe sont des éléments constants, mais la main de Dieu, qui symbolise les paroles prononcées par le Père, sera souvent omise – Dieu lui-même n'est pas représenté car il n'a pas été incarné, bien qu'il le fût quelquefois dans l'art paléochrétien mais non dans la scène du Baptême⁵⁵. Dans la miniature de manuscrits, le segment de ciel peut être occupé par les portes ouvertes du paradis⁵⁶. A partir du

xii^e siècle, les anges sont souvent trois (en raison de la triple hiérarchie céleste) ou même davantage, surtout dans les manuscrits. Le Jourdain sera toujours évoqué; d'autres animaux apparaissent parfois dans les eaux, des poissons mais aussi des serpents, ceux-ci, symboles du mal, marquant une autre influence des textes liturgiques⁵⁷.

Plus tard, le Christ sera figuré de préférence devant l'eau qui lui sert de fond, ce qui justifie l'usage fréquent du *perizonium*. Un exemple sans doute constantinopolitain en est fourni par le diptyque en mosaïque de l'Opera del Duomo à Florence, du xiv^e siècle⁵⁸. Dans la mosaïque monumentale paléologue à Constantinople, le Baptême de la Pammakaristos montre la persistance d'une iconographie plus traditionnelle, avec le Christ nu⁵⁹; à la Kariye Camii, la scène n'a pas été conservée, mais bien des parties du cycle dans l'exonarthex⁶⁰. Les cycles composés d'épisodes tels que le Baptiste prêchant et baptisant (fig. 8), la Rencontre avec Jésus, le témoignage du Baptiste et des apôtres, se reconstituent dans plusieurs manuscrits mésobyzantins⁶¹. Ils ont parfois influencé les représentations isolées du thème, notamment par l'introduction d'hommes et d'enfants nageant dans le fleuve ou se déshabillant sur la rive, qui appartiennent au Baptême des Juifs. Quoiqu'un exemple limité se trouve déjà à la Néa Moni de Chios, c'est tardivement qu'apparaissent les compositions complexes. La fresque de l'exonarthex de l'église de Gračanica, placée maintenant non plus au xiv^e siècle mais vers 1530⁶², est particulièrement révélatrice de l'accumulation des motifs regroupés dans une composition unique (fig. 11). La plupart des éléments en sont traditionnels, d'autres sont rares et même exceptionnels, comme l'apparition du buste de Dieu le Père dans le segment de ciel et la conversation entre Jean et les hommes d'armes, suivant *Luc* 3, 14. Ces deux motifs n'apparaissent pas dans notre documentation pour l'époque byzantine, quoique le second ait fort bien pu exister, et ils ne sont pas repris dans le *Manuel de la Peinture* de Denys de Fournas⁶³. Un tel ensemble doit provenir d'un cycle détaillé de miniatures dont même le proluxe Tétravangile de la Laurentienne n'offre pas l'équivalent⁶⁴.

Le Baptême du Christ et celui que le Baptiste impose au peuple se pratiquent traditionnellement dans le Jourdain. Il existe quelques exceptions pour le second thème : une miniature du Tétravangile de Parme (*Palat.* 5), du xii^e siècle, montre Jean baptisant un homme nu dans une haute cuve de marbre, en présence d'un assistant tenant un linge et de quelques hommes dont deux

quittent leurs vêtements; ce motif semble annoncé par la miniature du Tétravangile *Par.* gr. 64, où le baptisé se tient dans une sorte de cuve formée par les rives resserrées du fleuve, avec l'assistance d'un prêtre tenant un cierge⁶⁵. L'aspect de « cloche » que prend le Jourdain est d'ailleurs souvent bien éloigné de la réalité. Au baptistère de Parme, une fresque montre Jean Baptisant trois personnes serrées dans un bassin sur pied⁶⁶, alors que dans l'art proprement byzantin il n'y a qu'un baptisé à la fois. La tradition de baptiser les nouveaux convertis dans une rivière est par ailleurs encore attestée après l'époque du Christ. Au début du iv^e siècle, en Arménie, Grégoire l'Illuminateur a baptisé le roi Tiridate et son peuple dans les eaux de l'Euphrate, selon l'*Histoire d'Agathange*⁶⁷. Plus près de l'époque qui nous occupe, sous Basile I^{er}, les sujets russes du prince de Kiev nouvellement convertis furent baptisés dans un bras du Dniéper, événement que représente une miniature de la *Chronique* de Manassès⁶⁸.

D'autres baptêmes sont figurés dans la peinture murale et la miniature, qui se font dans des cuves ou des bassins. Le document le plus ancien est une miniature des *Homélies* de Grégoire de Nazianze de Paris, gr. 510 (fol. 426 v^o), illustrant la Mission des apôtres (fig. 12)⁶⁹. Les apôtres, qui évangélisent diverses régions, sont montrés chacun baptisant un nouveau fidèle, en présence d'un personnage tenant un linge, dans des cuves rondes, cruciformes ou polygonales, formes qui sont attestées dans les siècles précédents. La plupart sont en marbre mais certaines pourraient être en métal, notamment celle qui porte une sorte de rinceau ornemental⁷⁰. Des scènes de baptême apparaissent aussi dans l'illustration des *Actes des apôtres*. A Sainte-Sophie de Kiev, dans la chapelle à gauche de l'abside (prothèse), qui est consacrée aux Saints-Pierre-et-Paul, est peint le baptême par saint Pierre d'une jeune fille de la maison du centurion Corneille⁷¹ : cette image, qui reste un *hapax*, s'inspire d'un passage des *Actes* 10, 44-48, où il est dit que Pierre baptisa Corneille et sa maison. La jeune fille est plongée dans une grande cuve quadrilobée en marbre que surmonte un ciborium; saint Pierre est à gauche et quatre personnes se tiennent à droite avec des linges. Une iconographie assez proche se retrouve dans des récits tel que le *Roman de Varlaam et Joasaph*, notamment dans l'*Ivion* 463 à l'Athos, du xii^e-xiii^e siècle⁷². Dans le baptême de Joasaph par Varlaam (fol. 53 v^o), la cuve est circulaire et un ciborium est esquissé par dessus; dans celui du roi Avenir, père de Joasaph, la cuve est quadrilobée et un serviteur tient un drap brodé à



15. Mont Athos., Dionysiou 587, Nativité du Baptiste, fol. 154 v^o (d'après *Treasures of Athos*, I, fig. 268).



16. Daphni, Nativité de la Vierge, détail : bain de l'enfant (photo Joséphine Powell).



17. Rome, Bibl. Vaticane, gr. 1162, *Homélies* de Jacques de Kokkinobaphos, Nativité de la Vierge, fol. 29, détail : bain de l'enfant (photo Bibl. vaticane).

l'instar des anges assistant au baptême du Christ (fol. 118). Ces exemples se réfèrent à des épisodes anciens et on peut estimer que ces grandes cuves ou même piscines de marbre sont antiques, le catéchumène adulte y étant immergé.

Il n'en va pas de même, en effet, pour ce qui est des événements contemporains. Deux manuscrits historiques caractéristiques pour le xii^e siècle, la *Chronique* de Constantin Manassès au Vatican, conservée dans sa version bulgare du milieu du

xiv^e (*Vat. Slav.* 2), et celle de Jean Skylitzès de Madrid, représentent plusieurs baptêmes dans des bassins métalliques légers. Pour le Manassès, citons le baptême du roi bulgare Boris I^{er} (fig. 13), qui eut lieu en 865 en présence de ses parrains impériaux, Michel III et Théodora, et du patriarche⁷³; pour le Skylitzès, celui du petit Constantin Porphyrogénète, fils de Léon VI, en 906 (fig. 14)⁷⁴. Or Léon, dit le Sage parce qu'il était féru de théologie, s'était brouillé avec



18. Dečani, narthex, cuve baptismale (photo J. L.-D.).

l'Église car il s'était marié quatre fois, dans l'intention à ses yeux honorable d'avoir un héritier mâle – c'est l'affaire de la tétragamie –. De sorte que le patriarche, s'il accepta de baptiser l'enfant dans l'église, refusa la présence du père qui dut se contenter d'attendre dans le *mitatorion*, le vestiaire réservé à l'empereur. Ce sont ces circonstances exceptionnelles qui nous ont valu une représentation d'un baptême de bébé unique, semble-t-il, dans l'art byzantin. On y voit Nicolas le Mystique tenant le petit Constantin nu au-dessus du bassin baptismal. Ce bassin arrondi et sur pied, aux dimensions modestes, était sûrement en métal et mobile; il porte pour tout décor quelques signes coufiques – motif probablement prophylactique qu'on voit apparaître alors –. Les parrains étaient Alexandre, frère de l'empereur, et le patrice Samonas; ils sont entourés de sénateurs. Le cadre architectural évoquerait la structure octogonale du baptistère de la Grande Église, mais l'ancienne piscine n'est pas figurée.

Des bassins de ce type se trouvent également dans des représentations plus traditionnelles de baptême. Ainsi celui de saint Paul par Ananias (selon les *Actes* 9, 17-19) tel qu'il est représenté dans les mosaïques de Sicile au XII^e siècle, à la chapelle Palatine de Palerme et à Monreale⁷⁵.

L'apôtre est assis dans un bassin en métal doré orné de rinceaux gravés; Ananias debout le baptise tandis qu'un diacre tient un cierge: cette composition n'est pas conditionnée par le texte mais bien par la tradition iconographique du baptême. Le thème rare du Christ baptisant un Juif en présence de ses apôtres (selon *Jean* 3,22) dans le manuscrit *Dionysiou* 587⁷⁶, montre un homme nu debout dans un bassin de ce genre. L'analogie de ces bassins est frappante avec celui du bain de l'enfant dans les scènes de la Nativité du Christ, de la Vierge ou de Jean-Baptiste. La Nativité de ce dernier, dans le même manuscrit (fig. 15), est révélatrice à cet égard⁷⁷. Ces bassins étaient bien entendu mobiles et en métal plus ou moins précieux selon le cas. Ils sont parfois munis d'anses, comme celui du bain de la petite Marie à Daphni (fig. 16). Il semble d'ailleurs que certains bains de bébé aient utilisé des formules évoquant un baptême. Ainsi, dans la miniature de la Nativité de la Vierge des *Homélies* de Jacques de Kokkinobaphos (premier quart du XII^e siècle) (fig. 17), la petite Marie est plongée bien droite dans le bassin, sous un ciborium, la main droite levée devant la poitrine, en une attitude solennelle⁷⁸. Pareils bassins pouvaient encore servir à d'autres usages, ainsi dans le Lavement des pieds des apôtres par le Christ⁷⁹.

Quant aux sources, des bassins en laiton sont mentionnés dans quelques textes, dont l'un précise qu'il s'agissait de laiton mince à l'imitation de l'argent⁸⁰. Les plus luxueux étaient en argent ou en argent doré; ils pouvaient être ornés de motifs décoratifs tels que des rinceaux ou porter des inscriptions. Il est dommage que ces objets transportables aient complètement disparu pour les époques anciennes. Il convient d'ajouter qu'en Serbie, quelques fonts ovoïdes en marbre lisse et à couvercle bombé ont été conservés pour la première moitié du XIV^e siècle, placés à demeure dans le coin sud-ouest du narthex: ainsi à Gračanica, Studenica, Peć et Dečani, et face à l'Arbre généalogique des Némanides (fig. 18), ce qui s'explique par des considérations politiques⁸¹. Il me semble qu'ils pouvaient être destinés à la bénédiction des eaux, comme les cuves trouvées à Hosios Loukas et à la Néra Moni de Chios. Plus tard, ceux de Gračanica ont été déplacés devant la grande composition du Baptême de l'exonarthex dont il a été question plus haut, ce qui constitue une sorte de baptistère: si cette cuve a servi à des baptêmes, on pourrait y voir une influence italienne.

A la lumière de ces éléments de la tradition byzantine que nous avons recueillis, nous allons à



19. Liège, Saint-Barthélemy, fonts baptismaux dits de Renier de Huy (copyright A.C.L., Bruxelles): a) Ensemble avec baptême du Christ, b) Prédication de Jean et baptême des Juifs, c) Baptêmes de Corneille par saint Pierre et de Craton par saint Jean.



présent considérer les fonts de Saint-Barthélemy de trois points de vue: typologique, iconographique et technico-artistique (fig. 19, a-c).

Sur le plan de la typologie, ce type de fonts baptismaux n'est pas attesté à Byzance, où l'on est passé des piscines des baptistères à l'utilisation de bassins mobiles, en laiton, en argent ou en argent doré, pour le baptême des jeunes enfants. Sans doute y a-t-il eu des fonts en marbre à une

époque intermédiaire, mais ils ne portaient pas de décor élaboré. Le fait que les baptistères fussent ornés de peintures rendaient inutile le développement d'une iconographie spécifique sur les cuves ou bassins baptismaux. Dans nos régions, s'il est vrai que la cuve attribuée à Renier de Huy est la plus ancienne en laiton – et la plus magnifique –, sur le plan de la typologie ce n'est pas elle qui a pu susciter l'apparition de toutes les



20. Furnaux, église, fonts baptismaux (copyright A.C.L., Bruxelles).

cuves historiées du XII^e siècle, qu'elles soient en marbre ou en pierre comme c'est le plus souvent le cas, ou en laiton. La cuve de Freudensstad, par exemple, qui porte des reliefs et des inscriptions sur le pourtour et dont le socle est cantonné de quatre personnages⁸², est placée vers 1100, et nous possédons une belle série de cuves mosanes dans le courant de la première moitié du XII^e siècle, dont voici quelques exemples.

Les fonts en calcaire mosan de l'église de Furnaux (fig. 20), que l'on date de 1135-50, ont une iconographie très riche et à notre connaissance unique; le style en est cependant plus puissant que raffiné⁸³. Le Baptême du Christ, suivant une iconographie de base conventionnelle (toutefois, les deux anges se tiennent l'un à gauche, l'autre à droite), surmonte deux dragons enlacés, ce qui rappelle les serpents de certaines représentations byzantines; il est mis en relation avec des épisodes de Lot et d'Abraham. La cuve est soutenue par quatre protomes de lions⁸⁴. Les fonts en laiton provenant de Tirlemont (aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles), coulés comme ceux de Liège à la cire perdue et datés de 1149 (fig. 21), me paraissent appartenir à un courant parallèle à ceux-ci plutôt qu'en être une dérivation maladroite⁸⁵. La scène du Baptême – avec un seul ange et l'Agneau divin – est accompagnée des figures du Christ, d'apôtres, d'évangélistes et de saints, le tout logé dans les arcades du registre



21. Bruxelles, musées roy. d'Art et d'Histoire, fonts de Tirlemont, cuve (Inv. 354) (copyright A.C.L., Bruxelles).

supérieur et avec de nombreuses inscriptions. Si la qualité technique est remarquable, il faut reconnaître que le style est assez rude. La cuve en pierre plus tardive de Pont-à-Mousson (Meuse française), qui a malheureusement disparu⁸⁶, était la seule à offrir un programme inspiré de très près de celle de Liège, mais dans un traitement provincial sinon villageois.

Du point de vue du programme iconographique, les fonts de Liège regroupent une série de cinq scènes ayant pour sujet le baptême (remarquons que la Rencontre de Jésus et de Jean avant le baptême, si importante aux yeux des Byzantins, n'y figure pas). Trois de ces scènes : le Baptême du Christ, la Prédication du Baptiste et le Baptême du peuple dans le Jourdain sont bien attestées dans la décoration peinte des baptistères byzantins. Mais ce n'est pas le cas des deux autres. Le Baptême du centurion Corneille par saint Pierre est représenté à Byzance en relation avec les *Actes des apôtres* (10, 1-18), non avec le rite baptismal, et il en va de même du Baptême de saint Paul⁸⁷. Quant au baptême légendaire du philosophe Craton par saint Jean l'Évangéliste, on n'en trouve pas trace dans l'art byzantin; le thème n'est pas mentionné non plus dans les

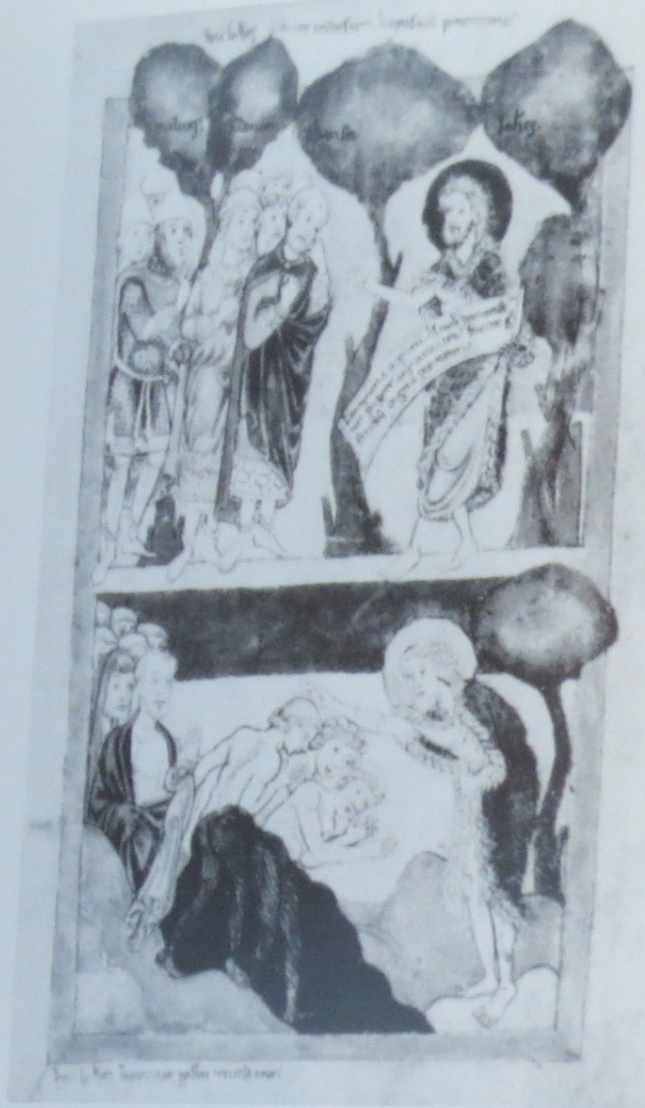
listes iconographiques du *Manuel de la Peinture* de Denys de Fournia. Il s'inspire d'un passage du *Pseudo-Méliton* – suivant lequel Jean aurait baptisé à Éphèse le philosophe grec Craton et deux de ses disciples –, peut-être par l'intermédiaire des écrits du Liégeois Cosmas de Prague⁸⁸. La source iconographique des fonts de Liège semble être un livre de modèles où auraient été réunies une série d'images de baptêmes. Le regroupement qui y est opéré reste toutefois unique : le fait de joindre aux trois scènes traditionnelles les deux baptêmes par Pierre et par Jean doit s'expliquer par une volonté du commanditaire. Le «psautier mosan» de Berlin (avant 1140)⁸⁹, atteste l'usage, à l'époque et dans le milieu, des trois scènes traditionnelles, dans une iconographie proche quoique non identique, qui indique l'utilisation de modèles communs plutôt qu'une dérivation des fonts.

Si le programme des fonts n'apparaît pas particulièrement byzantin, certains motifs iconographiques, à l'intérieur des scènes, ne le sont pas davantage. Le Baptême du Christ (fig. 19 a) a certes un aspect byzantinisant, mais à y regarder de près son iconographie est impensable dans une œuvre byzantine. Le Christ est imberbe alors qu'il est toujours barbu à Byzance (sauf dans quelques représentations protobyzantines), tandis que le Christ imberbe, qui poursuit une certaine tradition paléochrétienne, se trouve dans une série d'œuvres occidentales, notamment des ivoires carolingiens et ottoniens, et cela jusque vers le milieu du XII^e siècle; dès lors, il sera généralement barbu⁹⁰. Le Christ bénit, la main levée devant la poitrine, un geste qui n'est pas byzantin et semble même nouveau en Occident. Il tient les doigts à la manière latine, de même que les autres personnages bénissants des fonts. La représentation de Dieu le Père, apparaissant en buste dans le segment de ciel d'où sortent le rayon et la colombe, rare encore en Occident, est alors absolument exclue à Byzance : on n'en trouve que de rares exemples postbyzantins. Il n'y a pas de figuration du Jourdain sous la forme d'une personification, qui est quasiment une constante du Baptême byzantin; la hache du Baptiste dans l'arbre, qui y est fréquente, n'apparaît pas non plus dans les fonts. Notons que dans le «psautier de Berlin», le Christ est plus âgé et qu'il n'y a pas de buste du Père. En revanche, une plaque émaillée de Saint-Denis au Metropolitan Museum of Art, de 1145-47, semble bien inspirée du Baptême des fonts de Liège⁹¹.

Dans la scène de la Prédication (fig. 19 b), Jean-Baptiste s'adresse à un groupe de quatre hommes où se distingue un soldat, ce qui n'est

pas une formule byzantine – toutefois, il parle à un groupe de soldats, suivant *Luc* 3, 14, dans la composition complexe de Gračanica⁹², ce qui indiquerait que le motif a pu exister à Byzance. Le «Psautier de Berlin» traite l'épisode de manière plus explicite (fig. 22) : le Baptiste déroule un phylactère inscrit et semble convaincre ses auditeurs, d'âges et de milieux différents, comme dans les fonts, tandis qu'un des trois soldats lève de même un doigt interrogateur. En ce qui concerne l'équipement militaire, on a généralement estimé que ce soldat se plaçait bien dans la tradition mosane – parmi plusieurs éléments de comparaison, citons-en deux fort semblables sur les flancs de l'autel portatif de Stavelot, vers le milieu du XII^e siècle⁹³. Le costume militaire byzantin n'est pas très bien connu, en dépit de la documentation offerte par les manuscrits historiques de Skylitzès et de Manassès, où les soldats portent l'armure et l'épée, et un casque conique toujours muni d'un couvre-nuque; quant aux saints militaires, si nombreux dans l'art byzantin (fig. 23), ils ne sont pas casqués et leur costume relève le plus souvent de la fantaisie⁹⁴. La scène suivante (fig. 19 b) montre Jean posant la main sur la tête d'un des deux hommes nus qui s'inclinent devant lui, les jambes dans l'eau du fleuve. Or, à Byzance il n'y a qu'un baptisé à la fois mais il peut y en avoir plusieurs en Occident – il y en a trois dans le «psautier de Berlin» (fig. 22). Deux hommes se tiennent à droite, attendant leur tour, déjà dévêtus mais couvrant leur corps de leur manteau dans une attitude de dignité. Dans la peinture byzantine au contraire, cet épisode donne lieu à des scènes pleines de vivacité, où des personnages quittent leurs vêtements dans la hâte d'être baptisés et d'autres nagent dans le Jourdain.

Viennent ensuite les deux baptêmes par Pierre – qui tient un rouleau déroulé – et par Jean – qui élève un livre ouvert (fig. 19 c) (saint Pierre est déjà représenté prêchant et baptisant sur un ivoire du Bargello, vers 900)⁹⁵. Tous deux lèvent une main bénissante au-dessus de la tête des baptisés, plongés nus dans une cuve cylindrique, tandis que du ciel une main envoie des rayons. L'attitude humble et contournée de Corneille et de Craton rappelle celle de Constantin baptisé par le pape Sylvestre sur le volet gauche du triptyque de Stavelot (où la cuve octogonale est en porphyre)⁹⁶; dans les peintures des Quattro Santi Coronati à Rome, il est plongé de face dans un bassin métallique sur pied⁹⁷. Enfin, les douze bœufs qui soutenaient la cuve (fig. 19 a) sont ceux qui, d'après le *Livre des Rois* I, 7, 23-26, portaient la mer d'airain du parvis du temple de



22. Berlin, Kupferstichkabinett Hs. 78 A.6., « psautier mosan » : Prédication de Jean et baptême des Juifs, fol. 9 v^o (d'après Rhin-Meuse, J 26).

Salomon. L'inscription qui court sur le bord inférieur de la cuve les assimile aux douze apôtres, une symbolique qui est exprimée par Rupert de Deutz ou de Saint-Laurent à Liège (*De Trinitate*, chap. 21-23) – on a supposé que l'ensemble du programme était dû au remarquable esprit conceptuel de Rupert⁹⁸. Ce thème, qui n'apparaît pas dans la tradition byzantine (où les apôtres eux-mêmes jouent toutefois un rôle important) est repris, comme une préfiguration du baptême, sur l'autel de Nicolas de Verdun à Klosterneubourg, en 1181. Quant au couvercle des fonts, qui a disparu, il portait des figures de prophètes et d'apôtres, mais on ignore s'il était contemporain⁹⁹.

De nombreuses inscriptions latines occupent le champ de la cuve, les unes désignant les personnages, les autres citant les évangiles. On a relevé qu'elles sont gravées dans le métal et ont donc été exécutées après la fonte¹⁰⁰. Or, cela n'est pas un procédé byzantin et il en va de même pour l'insertion peu esthétique des textes entre les groupes. Cette insertion est en revanche attestée dans des chasses mosanes, ainsi que le sol ondulé¹⁰¹. Ce sol se retrouve aussi, de même que le relief en demi-ronde-bosse, dans certaines œuvres carolingiennes et ottoniennes¹⁰². Il faut

peut-être rappeler ici un autre cas d'attribution à Byzance de fonts sculptés : ceux que le sculpteur « Byzantios » exécuta pour des églises paroissiales du Gotland, entre 1150 et 1185. Ces fonts en marbre octogonaux, dont six sont conservés, sont ornés de têtes ou masques de type lombard, d'éléments de bestiaires et de scènes christologiques : Annonciation, Nativité, Présentation au Temple, Crucifixion (il n'y a pas de Baptême). Ces reliefs, qui ne semblent d'ailleurs pas être l'œuvre d'un même sculpteur, indiquent une influence byzantine, sans doute transmise par d'autres types d'œuvres ayant servi de modèles, comme des ivoires. Mais une étude récente, quoiqu'elle n'envisage pas le point de vue typologique, a bien montré qu'il ne s'agissait pas là de pièces byzantines¹⁰³.

Du point de vue de la technique, les Byzantins ont utilisé le bronze ou le laiton pour différentes catégories d'objets : luminaires, croix, plaques et triptyques, calices et encensoirs; en plus grand, des statues impériales, des bassins et des revêtements de portes. On sait par la *Diversarum artium clavicula* du peintre et moine Théophile, au XII^e siècle, qu'ils employaient la technique de la cire perdue¹⁰⁴. Dans la catégorie des petites pièces, certaines sont de très haute qualité, comme la plaque du Musée Mayer van den Bergh à Anvers, du XI^e siècle (fig. 23), représentant une Déisis et des saints militaires¹⁰⁵, et celle de la Vierge à l'Enfant insérée dans une plaque géorgienne au Musée de Tbilisi, du X^e-XI^e siècle¹⁰⁶. Le relief, sans être très marqué, est vigoureux et remarquable par la précision et l'élégance, qualités qui se retrouvent dans les ivoires contemporains. Mais la différence avec les hauts reliefs des fonts de Liège est considérable sur le plan artistique. Quant aux statues impériales en bronze, dont on sait par les sources qu'elles furent fabriquées, quoique en quantité fort limitée, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, aucune n'a été conservée à l'exception du colosse de Barletta, du V^e siècle¹⁰⁷.

Ainsi, en ce qui concerne les grandes pièces, ce sont essentiellement les portes de bronze qui sont connues – il s'agit en fait du revêtement de plaques métalliques sur une âme de bois. Il en existe plusieurs à Sainte-Sophie de Constantinople, dont celle de l'Horologion qu'offrit l'empereur iconoclaste Théophile vers 840; elle est ornée de monogrammes gravés incrustés d'argent et de divers motifs de bordure en relief¹⁰⁸. Les portes de la Grande Lavra au Mont Athos, du début du XI^e siècle, superbement conservées, ne sont décorées que de croix et de motifs ornementaux en relief, notamment des mufles de lions (fig. 24)¹⁰⁹. Parmi la fameuse série des sept portes



23. Anvers, musée Mayer van den Bergh, plaque de bronze avec Déisis et saints militaires (copyright A.C.L., Bruxelles).

exécutées à Constantinople pour l'Italie entre 1060 et 1100, deux sont ornées de figures et même de scènes, gravées et rehaussées d'argent, celles de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome (1070) et celles du sanctuaire de Saint-Michel au Gargano (1076)¹¹⁰. Ce procédé, de même que les variations de tons du laiton, leur assure un délicat effet pictural : la technique et l'aspect esthétique sont donc fort éloignés de ceux des fonts de Liège. Toutes ces portes présentent des inscriptions, certaines en grec mais la plupart en latin, qui ont été faites à Constantinople. Si les Byzantins ont exécuté de telles pièces sur commande, c'est qu'il s'agissait d'une de leurs spécialités – on sait que leur production était aussi envoyée en Russie. On n'imagine guère qu'ils auraient pu le faire pour des fonts à reliefs figurés, un type d'objet qui leur était totalement étranger. Quant à la composition du métal, les portes byzantines d'Italie ont, grosso modo, entre 73 et 80 % de cuivre, de 10 à 17 % de zinc, de 3 à 8 % de plomb et de 0,12 à 7 % d'étain¹¹¹. Les fonts de Liège, dont la cuve a été coulée d'une seule pièce, ont 77,20 % de cuivre, 15,27 % de zinc, 1,70 % de plomb et 4,96 % d'étain¹¹², ce qui constitue une sorte de moyenne : on ne peut tirer aucune indication de ces chiffres.

En conclusion, les fonts de Saint-Barthélémy ne s'intègrent pas dans la tradition byzantine, ni du point de vue de la typologie, ni, en tout cas partiellement, de l'iconographie, ni sur le plan de la



24. Mont Athos, Grande Lavra, détail d'une porte de bronze (d'après Bouras, *Byz. Bronze Doors*).

technique artistique. Il n'en reste pas moins que l'influence byzantine y est certaine. On l'a dit avec raison à propos de certains motifs iconographiques et stylistiques, et j'avais moi-même souligné des aspects de cette influence dans la ligne pure et lisse des personnages et la manière dont ils sont répartis dans le champ, en laissant leur signification aux espaces vides¹¹³. Mais l'influence byzantine sur l'art mosan n'est pas copie, il y a eu adaptation et non simple emprunt. Pour ma part, les fonts de Liège, qui conservent leur caractère d'exceptionnel chef-d'œuvre, peuvent être mosans et la date de 1107-1118 (celle de Hillin, abbé de Notre-Dame-aux-Fonts), qui a été rétablie avec une nouvelle pertinence¹¹⁴, peut convenir à l'œuvre, encore qu'une date un peu postérieure serait plus facilement acceptable dans le contexte artistique mosan. Si l'attribution à Renier de Huy ne doit plus être retenue, son auteur pourrait cependant être un orfèvre, si l'on en juge, par exemple, par les beaux reliefs du retable de la Pentecôte du Musée de Cluny, plus tardifs il est vrai (1160-70)¹¹⁵. Et Lorenzo Ghiberti, qui était orfèvre, est aussi l'auteur des puissants reliefs des portes de bronze du baptistère de Florence, qu'il fit d'ailleurs dorer¹¹⁶. Le seul autre pays où des fonts de la qualité de ceux de Liège auraient pu être exécutés est sans doute l'Italie, mais il ne paraît pas nécessaire d'en émettre l'hypothèse.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

1. Cf. e.a. K.H. Usener, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*, tiré à part paginé 1-58 du *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII (1933); S. Collon-Gevaert - J. Stenon, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, 1962, p. 59, 67-68, 172-180 et pl. 16-18; D. Köttsche, notice G 1 dans *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, Catalogue de l'exposition, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 238 sq.

2. P. Colman - B. Lhoist-Colman, *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy*, dans *Aachener Kunstblätter*, 52 (1984), p. 151-186 (avec la bibliographie antérieure et un bon état de la question). Les auteurs estiment que «rien, dans l'ensemble de la sculpture mosane sur pierre et sur bois du XI^e s. et du début du XII^e, n'annonce les fonts de Notre-Dame», ni sur ivoire (p. 166 sq.). Supposant que les fonts viennent d'ailleurs, ils pensent à l'Italie, suivant le récit du peintre et compilateur Louis Abry (1643-1720). Les fonts auraient été ramenés à Liège après les victoires de l'empereur germanique Henri V en Italie du Nord en 1110-1111, lorsque Novare fut mise à sac. Arguant des liens commerciaux de l'Empire byzantin avec l'Italie, ils sont amenés à voir dans les fonts, dont le caractère «classique» a souvent été souligné, une production byzantine de la deuxième moitié du X^e s. qui aurait gagné l'Italie, sans pouvoir fournir cependant d'autres éléments de comparaison, en sculpture, que des ivoires du «groupe de Romanos» (p. 173-175).

3. Cf. J. Philippe, *Art mosan et art byzantin. A propos de l'ivoire de Notger et des fonts baptismaux mosans, XI^e siècle*, de Liège, dans *Aachener Kunstblätter*, 53 (1985), p. 77-104. M. R. Didier a également manifesté son opposition dans une conférence non publiée. Le point de vue de l'histoire des textes a été révisé par J.-L. Kupper dans un exposé publié dans le fascicule F 6 de la série «L'homme et l'art» de la «Faculté ouverte» de l'Université de Liège, en 1985, cf. *infra*, p. 63 et n. 114.

4. Un résumé en a été publié dans la même collection liégeoise, fasc. F 20, en mars 1987, sous le titre : *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélémy confrontés à la tradition byzantine*.

5. Cf. *Actes du 1^{er} Congrès int. d'Archéologie chrétienne, Aix-en-Provence 1954*, Paris, 1957; A. Khatchatrian, *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, 1962; id., *Origine et typologie des baptistères paléochrétiens* (ouvrage posthume), Mulhouse, 1982; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1979 (3^e éd. remaniée); A. Grabar, *Le baptistère paléochrétien. Les problèmes que pose l'étude des baptistères paléochrétiens*, Mulhouse, Centre de culture chrétienne, 1980, p. 17 (ce texte développe le résumé qui avait paru dans les *Actes d'Aix-en-Provence*, p. 187-88); M. Falla Castelfranchi, *Battisteria. Intorno ai più noti battisteri dell'Oriente* (Università di Chieti, Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia antica, I), Rome, 1980. Aussi *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, 1 (1910), art. *Baptistère*, et *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, art. *Baptistarium*, fasc. 3-4 (1964), col. 460-95. Pour les termes employés dans l'antiquité païenne, le judaïsme, le Nouveau Testament et le premier christianisme, cf. J. Ysebaert, *Greek baptismal Terminology. Its origins and early Development* (thèse), Nimègue, 1962.

6. Cf. J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie. Essai sur la genèse, la forme et l'usage liturgique des édifices du culte chrétien en Syrie du III^e siècle à la conquête musulmane*, Paris, 1947, p. 12-13; C.H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Haven, 1967*, A. Grabar, *The Christian Building*, New Paris, 1966, p. 88 sqq.

7. Il s'agit d'un dessin de A. Laffreri, cf. Krautheimer, *Architectur*, fig. 47.

8. Cf. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, fig. 96, p. 227; Falla Castelfranchi, *Battisteria*, fig. 29 et 31; notes personnelles 1985.

9. Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et l'iconographie de saint Syméon-Stylite-le-Jeune*, Bruxelles, 1967, p. 82-83 (il y a des traces de fresques sur les murs) et plan d'ensemble fig. 30; plan dans Falla Castelfranchi, *Battisteria*, fig. 8.

10. Plan dans Krautheimer, *Architectur*, fig. 242.

11. Cf. S. Eyice, *Le baptistère de Sainte-Sophie d'Istanbul*, dans *Atti del IX Congresso int. di Archeologia cristiana, Rome 1975*, Città del Vaticano, 1978, II, p. 257-273, fig. 1-4 et pour la cuve 10-11. Plan aussi dans Krautheimer, *Architectur*, fig. 164. Cf. aussi Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, University Park & London, 1976, p. 262-264 (Sainte-Sophie), 28, 315, 319.

12. Cf. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines. Musées impériaux ottomans*, Istanbul, III (1914), p. 420-424 (n^{os} 1177 et 1178); la troisième cuve est citée par N. Firathi, *A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul*, Istanbul, 1955, p. 38 (n^o 3898).

13. Cf. Kraeling, *The Christian Building*, p. 40-88 et 177-203; Grabar, *Premier art chrétien*, p. 70-71, fig. 59-60.

14. Cf. L. De Bruyne, *La décoration des baptistères paléochrétiens*, dans *Actes d'Aix-en-Provence*, p. 341-369, voir p. 343-354 (sans ill.); J.-L. Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg, 1964; B. Brenk e.a., *Spätantike und frühes Christentum* (Propyläen Kunstgeschichte Suppl. Bd. 1), Oldenburg, 1977, pl. 22 a-b et notice.

15. Cf. Brenk, *Spätantike*, pl. 20 et notice.

16. Cf. e.a. G. Bovini, *Ravenna, I suoi mosaici e i suoi monumenti*, Florence, 1957, p. 52-60 et 68; A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris, 1966, p. 123. Dans le Baptême, une restauration du XIX^e s. a remplacé le geste du Baptiste posant la main sur la tête du Christ par celui, erroné, de l'effusion.

17. Cf. Bovini, *Ravenna*, p. 83-85; W. Fr. Volbach - M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst*, Munich, 1958, pl. 149 et notice.

18. Cf. *Itinéraires russes en Orient*, traduits pour la Société de l'Orient latin par Mme B. de Khitrowo, I, 1, Genève, 1889, p. 96; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux IV^e, V^e et VI^e siècles*, Paris, 1916, p. 207.

19. Cf. H. Stern, *Le décor des pavements et des cuves dans les baptistères paléochrétiens*, dans *Actes d'Aix-en-Provence*, p. 381-390, voir p. 388; documents personnels 1972.

20. Cf. Brenk, *Spätantike*, pl. 312 et notice. Pour les mosaïques funéraires, cf. N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Bologne, 1976.

21. Cf. Stern, *Décor*, fig. 1, 3 et 4.

22. Cf. V. Bitrakova-Grozdanova, *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid* (en macédonien et en français), Ohrid, 1975, p. 29, 31 et 59, pl. face p. 54 et fig. 10, 22-26. Un détail dans Brenk, *Spätantike*, pl. 379a. L'auteur estime que la situation au sud ou à l'ouest est rare, quoiqu'elle en cite d'autres exemples (p. 31) : c'était cependant le cas à Sainte-Sophie de Constantinople, comme on l'a vu.

23. Cf. P. Underwood, *The Fountain of Life in Manuscripts*

of the Gospels, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 5 (1950), p. 41-138, *passim*; Bitrakova-Grozdanova, *Ohrid*, p. 59 sqq., qui reprend la bibliographie antérieure. Pour l'art mosan, cf. e.a. un plat de reliure du XII^e s. au Musée de Cluny, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes, lettres, art, culture*, I (1977), Bruxelles, p. 232.

24. Cf. Falla Castelfranchi, *Battisteria*, p. 24, 100 et fig. 107; Brenk, *Spätantike*, pl. 188b et notice.

25. Cf. A. Orlandos, *Les baptistères du Dodécannèse*, dans *Actes d'Aix-en-Provence*, p. 199-211.

26. Faustos de Byzance, *Bibliothèque historique*, dans V. Langlois, *Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie*, Paris, I (1987), p. 201-310, cf. p. 233. Pour le concile de Dvin, cf. *Johannis Ozniensis Opera*, Venise, 1834, p. 63 (cité par Falla Castelfranchi, *Battisteria*, p. 8 et n. 4).

27. La littérature est abondante sur le sujet, cf. note 5 et notamment Grabar, *Baptistère paléochrétien*, p. 19-20.

28. Cf. M. Mirčev, *Razkopki na trakijskoto selišče kraj c. Galata - Fouilles de l'emplacement d'un ancien village thrace près du village de Galata*, dans *Bulletin de la société archéologique de Staline (Varna)*, IX (1952), p. 1-28; mes *Notes d'archéologie bulgare*, I. *Fonts baptismaux de terre cuite du V^e-VI^e siècle*, dans *Cahiers archéologiques*, XVII (1967), p. 45-48, fig. 1-3.

29. Cf. A. Orlandos, dans *Ἀρχαῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 35 (1948), fig. 29.

30. On a estimé qu'un fragment de relief de Dumbarton Oaks (fin IV^e s.) représentant la Guérison de l'aveugle et probablement saint Paul - deux sujets convenant au contexte du baptême - pouvait appartenir à des fonts baptismaux (E. Kitzinger, *A Marble Relief of the Theodosian Period*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 17-42, cf. p. 35-36 et fig. 1). Toutefois, le seul élément de comparaison est une base de cuve à bordure festonnée, sans figuration, de la grande basilique de Tébessa (*Ibid.*, p. 31 et fig. 16).

31. Pour l'architecture, cf. H. Fillitz e.a., *Das Mittelalter I* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin, 1969, pl. 226-27 et notices; pour les mosaïques, A. De Witt, *I mosaici del Battistero di Firenze*, 4 vol., Florence, 1954-57; cf. les remarques de V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 327-28, 330.

32. Cf. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture* (Dumbarton Oaks Studies, VI), Washington, 1960, p. 78-79.

33. Cf. P. Toesca - F. Forlati, *Mosaïques de Saint-Marc*, Paris, 1959, p. 28-30 et pl. 29, 40-41.

34. Le baptistère de Parme (XIII^e s.) est le plus grand d'Italie, cf. Fillitz, *Das Mittelalter I*, p. 118, et *infra*, p. 56.

35. Cf. A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople, IV^e-X^e siècle*, Paris, 1963, et *Sculptures byzantines du moyen âge, XI^e-XIV^e siècle*, Paris, 1976; Th. Macridy, *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, dans *Dumbarton Oak Papers*, 18 (1964), p. 249-315; Ø. Hjort, *The Sculpture of Kariye Djami*, dans *D.O.P.*, 33 (1979), p. 199-289; L. Bouras, *The sculptural Decoration of the Church of the Virgin in the Monastery of Saint Luke* (en grec avec résumé en anglais), Athènes, 1980; Ch. Bouras, *The Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athènes, 1982. On notera qu'en Italie méridionale les pratiques locales ont pu influencer celles des Grecs. Ainsi, le Museo regionale de Messine conserve une cuve en marbre sur pied, du XII^e s., ornée de quatre têtes saillantes avec entre elles un bandeau à motifs végétaux stylisés ainsi qu'une croix de Malte, un type répandu dans l'Occident roman; toutefois, les inscriptions sont en grec. Cf. *I Bizantini in Italia*, Milan, 1982, fig. 43.

36. Le terme ancien *κολυμβήθρα*, utilisé aujourd'hui encore, est systématiquement employé dans les ordonnances patriarcales des XVIII^e et XIX^e s., de même que l'immersion y est

recommandée, cf. M. Iω. Γεδεων, *Κανονικαὶ διατάξεις...*, 2 vol., Constantinople, 1888-89, notamment I, p. 17 et II, p. 87 sqq., 116, 181, 460 sq. Par ailleurs, M. N. Duval me signale que des cuves mobiles wisigothiques, ainsi que des cuves ornées en Croatie (lesquelles échappent au domaine orthodoxe).

37. Cf. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes, 1982, p. 83 sqq., 113-18, et fig. 39 (vue vers l'Est), 51-54. Déjà G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 166-67, ne voyait que cette chapelle pouvant servir de baptistère à Hosios Loukas.

38. Cf. *supra*, p. 46-47.

39. Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 4 vol. texte, 3 vol. pl., Paris, 1925-42, voir I, p. 217 et pl. 48,2 (Kiliclar kilise), p. 275 et pl. 65,1 (Tokali kilise 1), II, p. 70 (Saints-Apôtres de Sinassos), p. 281 et pl. 182,2 (Belli kilise), p. 334 et pl. 77,1 (Tokali kilise 2).

40. Cf. St. Pelekanidis - P.C. Christou - Ch. Tsoumismis - S.K. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Athènes, I (1974), fig. 255 (fol. 141 v^o); II (1975), fig. 286 (fol. 221) et fig. 287 (fol. 221 v^o).

41. Pour la bénédiction des eaux, cf. Th. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, p. 115-118, avec la bibl. antérieure; G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*, dans *La Voix des monuments*, I (1930), p. 165-188, voir p. 172.

42. Cf. Ch. Bouras, *Nea Moni*, p. 71-72.

43. Cf. V.N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres, 1976, p. 242 et fig. 39; *supra*, p. 47 et n. 18.

44. Cf. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων*, Graz-Cologne, 1966, p. 46-47.

45. Cf. notamment Babić, *Chapelles annexes*, p. 121 sqq.

46. Notamment le panneau de triptyque du Sinaï cité *infra*, p. 55 et n. 54, et deux diptyques de l'Ermitage du X^e-XI^e s., dans A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad, 1977, fig. et n^{os} 136 et 140. Pour la plaque de Rouen, cf. Grabar, *Sculpt. byz. XI^e-XIV^e s.*, p. 152-153, n^o 161 et pl. CXL; *Splendeur de Byzance*, Catalogue de l'exposition Europolia-Grèce 82, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1982, Sc. 13. Le baptême du Christ est rapporté par les quatre évangélistes : Matthieu 3, 13-17; Marc 1, 9-11; Luc 3, 21-22; Jean 1, 29-34. Pour l'influence des textes liturgiques, cf. Jerphanion, *Épiphanie*, p. 170 sqq.

47. Cf. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Art and Architecture*, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, 1978; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Berlin, 1981, fig. 362.

48. Cf. Jerphanion, *Épiphanie*, p. 170 sqq. (selon la gnose du pèlerin Théodoricus, au XII^e s., la croix est plus). Des exemples chez Millet, *Recherches*, p. 141, 144; le motif se retrouve dans le Baptême de l'Horreum deliciarum, cf. Schiller, *Ikongraphie*, fig. 362.

49. Cf. D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 2 vol., Athènes, 1985, I, p. 122-126, II, pl. 16 sqq.; pour le Jourdain, p. 124-125; pour les deux personnages, p. 125-126.

50. Cf. Diez-Demus, *Byz. Mosaics in Greece*, pl. XI; W. Fr. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten* (Propyläen Kunstgeschichte, III), Berlin, 1968, pl. V.

51. Les types physiques correspondent à ceux d'André et de

- Jean. L'évangéliste ne mentionne qu'André. On notera que le second personnage est désigné par l'inscription Johannes dans le Baptême de l'Hortus, cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 364.
52. Cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 356 et 357; *Ornamenta Ecclesiae*, Catalogue de l'exposition, Cologne, 1985, III, H. 8, p. 80 sq.
53. Cf. A. Grabar, *Sculp. byz. de Constantinople*, p. 68 et fig. 1 pl. XXI; Schiller, *Ikonographie*, fig. 361.
54. Cf. Jerphanion, *Cappadoce*, pl. 65, 2, Tokali kilise 1 (croquis dans Millet, *Recherches*, fig. 171); K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I*, Princeton, 1976, n° B55 et pl. XXXIV, a; Bank, *Art byzantin*, n° 136. Ce trait se retrouvera encore plus tard, cf. Millet, *Recherches*, fig. 122-124.
55. Ainsi dans les mosaïques romaines du iv^e s., à Sainte-Constance, et du v^e, à Sainte-Marie-Majeure, cf. Grabar, *Prémier Art chrétien*, fig. 207, et Id., *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris, 1966, fig. 155 (Sacrifice de Melchisédech). Dans l'art byzantin, le Christ Pantocrator est parfois représenté vieux, en «Ancien des jours», suivant Dieu à cheveux blancs apparaît dans une miniature du *Dionysiou 587* (*Treasures of Athos*, I, fig. 212); dans le thème de la Sainte Trinité du Traité de Jean Climaque (*Vat. gr. 394*, fol. 7, xi^e s.), Dieu le Père (en Ancien des Jours) trône ayant sur les genoux l'Enfant Jésus qui tient la colombe, cf. Ad. Heimann, *L'iconographie de la Trinité*, I. Une formule byzantine et son développement en Occident, dans *L'Art chrétien*, I (1934), p. 37-58, voir fig. p. 40. Ce thème reste cependant confidentiel à Byzance jusqu'à l'époque postbyzantine; il est mentionné au xviii^e s. par Denys de Fournia, cf. P. Hetherington, *The Painter's Manual of Dionysius of Fournia*, Londres, 1974, p. 88. Mais aucune tentative de ce genre n'est attestée pour le baptême avant la fresque de Gračanica, et Denys ne mentionne pas Dieu le Père dans le Baptême (Hetherington, p. 33).
56. Cf. Millet, *Recherches*, fig. 138-139; aussi dans la scène de l'Hortus, cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 364. Le motif se retrouvera encore dans des icônes d'époque paléologue.
57. Cf. Jerphanion, *Épiphanie*, p. 182-183; Millet, *Recherches*, fig. 144, 172; Schiller, *Ikonographie*, fig. 359.
58. Cf. Talbot Rice - Hirmer, *Art byzantin*, pl. XXXVI.
59. Cf. H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Maria Pammakaristos (Fetive Camii) at Istanbul*, Washington, 1978, pl. V.
60. Cf. P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1. *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes* (p. 112-114), 2. *The Mosaics*, Plates (pl. 219), New York, 1966. Il faut supposer que le Baptême du Christ lui-même, qui n'apparaît pas dans le cycle de l'exonarthex, figurait dans celui, perdu, des Grandes Fêtes de la nef.
61. Cf. Millet, *Recherches*, p. 186 sqq.
62. Cf. Sr. Petković, *La peinture de l'exonarthex de Gračanica*, dans *L'art byzantin au début du xiv^e siècle* (Symposium de Gračanica 1973), Belgrade, 1978, p. 212 et fig. 6; croquis dans Millet, *Recherches*, fig. 172 et description p. 198.
63. Cf. Hetherington, *The Painter's Manual*, p. 32-33.
64. On n'y voit pas, en particulier, Jean s'adressant aux soldats, cf. T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Florence Laur. VI. 23, Paris, 1971, fig. 15-17 (Matthieu), 128 (Marc), 189-190 (Luc), 269 (Jean); Millet, *Recherches*, fig. 157-158, 164-166, 169-170.
65. Cf. Millet, *Recherches*, fig. 175 et 176.
66. Cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 356 et 357; *Ornamenta Ecclesiae*, Catalogue de l'exposition, Cologne, 1985, III, H. 8, p. 80 sq.
67. Cf. Falla Castelfranchi, Βαπτιστήρια, p. 93 sqq.
68. Cf. I. Dujčev, *Miniaturite na Manasievata letopis*, Sofia, 1962, fig. 58, fol. 166 v^o. Il semble qu'il y ait eu confusion entre un baptême limité dont parle Photios et celui qu'imposa Vladimir à ses sujets en 988.
69. Cf. H. Omont, *Miniature des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du x^e au xiv^e siècle*, Paris, 1929, pl. LVI (fol. 426 v^o). L'épisode se réfère à Matthieu de Nazianze, cf. S. Der Nersessian, *The Illustration of the Homelies of Gregory of Nazianzus*, Paris, gr. 510, *A Study of the Connections between text and images*, dans *Études byzantines et arméniennes*, Louvain, 1973, I, p. 77-107, cf. p. 87, et fig. 64.
70. Elle est reproduite à ce titre par Colman-Lhoist, *Recherches*, fig. 21; cependant, le coloris gris-bleu correspond plutôt à de la pierre.
71. Cf. Lazarev, *Murals*, p. 48; ces fresques sont très abimées, on y distingue encore saint Pierre délivré de sa prison. Notre scène est reproduite par Babić, *Chapelles annexes*, fig. 71, cf. p. 106 sq. Le Baptême du centurion Corneille est mentionné par Denys de Fournia, cf. Hetherington, *The Painter's Manual*, p. 66, mais on n'en connaît pas de représentation byzantine.
72. Cf. *Treasures of Athos*, II, fig. 81 et 118.
73. Cf. Dujčev, *Miniaturite*, fig. 57, fol. 163 v^o. Un servant verse de l'eau dans le bassin, comme dans celui des scènes de nativité.
74. Sauf pour le patriarche, les personnages ne sont pas très typés; on reconnaît des chantes à leur mitre blanche. Cf. S. Cirac Estopañan, *Skyllitzes Matritensis*, I. *Reproducciones y miniaturas*, Barcelona-Madrid, 1965, fol. 112b (Biblioteca Nacional, *Vitr. 26-2*); A. Grabar - M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979, fig. 134 et p. 67 (où il est indiqué que le baptême aurait eu lieu dans le mitatorion). Pour les faits, cf. G. Ostrogorsky, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956, p. 286; pour le texte, H. Thurn, *Ioannis Skylitzae Synopsis Historiarum*, Editio princeps, Berlin, 1973, 26 (p. 184-185); pour la datation au xii^e siècle, I. Ševčenko, *The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzes in the Light of its new Dating*, dans *Byzanz und der Westen*, Vienne, 1984, p. 117-130.
75. Cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, fig. 40b et 79. A Monreale, la scène est précédée de la Rencontre de Paul avec Ananias, sans doute calquée sur celle de Jésus avec le Baptiste. L'important cycle des apôtres à l'église de Dečani (vers 1350) comporte le Baptême de saint Paul (pl. CCXLIII, 1) mais pas davantage celui de Corneille et de sa maison par Pierre, cf. V.R. Petković - G. Bosković, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, II, p. 76 pour l'énumération.
76. *Treasures of Athos*, I, fig. 196 (fol. 13).
77. *Ibid.*, fig. 268 (fol. 154 v^o).
78. Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 2 vol., 1964-65, I, fig. 57 et 59. Le bain de Jésus dans la Nativité le montre en orant dans quelques œuvres coptes, cf. Kl. Wessel, *Koptische Kunst*, Recklinghausen, 1963, fig. 92 (relief), et H. Pierce - R. Tyler, *L'art byzantin*, 2 vol., Paris, 1932-34, II, pl. 58 (fragments de soieries d'Akhmim représentant un cycle de la Nativité). Cf. aussi Schiller, *Ikonographie*, p. 75-76.
79. Cf. E.H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 9-10 (1956), p. 203-251, à propos de cette «vexed question». A la Nèa Moni, cet épisode fait exceptionnellement l'objet d'un petit cycle, mais il ne semble pas qu'il y ait d'allusion au baptême, cf. Mouriki, *Nea Moni on Chios*, p. 179-182, pl. 94-95 et 254-258.
80. Cf. *Eustathii Metropolitae Thessalonicensis Opuscula*.... Th. Lucas Frider. Tafel, Francfort-Moenium, 1832 (et Amsterdam, 1964), p. 329, 16-19; *Theophanus Continuatus*, Corpus de Bonn, 1838, Livre III, 43, p. 141, 10-16 (sous le règne de Théophile); Miklosisch-Muller, *Acta et Diplomata*, V, Vindobonae, 1887, p. 377 (typikon du monastère de la Vierge Kecharitomeni fondé par Irène Doukas avant 1118); Constantin Porphyrogénète, *De Ceremoniis* (Corpus de Bonn, 1829-30, I, p. 76). Il s'agit de bassins à divers usages. (Je remercie L. Bouras de m'avoir communiqué des références).
81. Cf. S. Čurčić, *The original baptismal Font of Gračanica and its iconographic Setting*, dans *Zbornik Radova Narodnog Muzeja*, IX-X (1979), p. 313-323. Pour Dečani, cf. Petković-Bosković, *Manastir Dečani*, pl. XV D et XXVII.
82. Cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 378.
83. Cf. L. Tollenaere, *L'iconographie des fonts baptismaux romans de Furnaux*, dans *Namurcum*, XXVII (1953), 1, p. 7-13. Les interprétations antérieures, qui voyaient notamment dans les personnages d'Abraham et de Lot prosternés les personnifications de Jor et de Dan, doivent être abandonnées; l'auteur met ces scènes en relation avec l'idée du baptême. La scène du Baptême est reproduite dans Colman-Lhoist, *Recherches*, fig. 11.
84. Lions et dragons symbolisent le mal vaincu par le baptême et se retrouvent sur de nombreux fonts dépourvus d'autres éléments figuratifs, cf. e.a. J. Lafontaine-Dosogne, *Sculptures du haut moyen âge sur ivoire, sur bois et sur pierre*. Guide du visiteur, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1977 (2^e éd. 1986), fig. 20 sqq.
85. Cf. Ad. Jansen, *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge*, M.R.A.H., Bruxelles, 1964, n° 190 p. 48 et fig. 172-173; Colman-Lhoist, *Recherches*, p. 162 et fig. 8 et 10. Les fonts d'Hildesheim (1230) seront encore liés à une tradition analogue, cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 379 (la tête de Dieu le Père est figurée).
86. Cf. J. Squilbeck, *Le Jourdain dans l'iconographie médiévale du Baptême du Christ*, dans *Bulletin des M.R.A.H.*, 38-39 (1966-67), p. 69-116, voir p. 96 et fig. 14 (Dieu le Père est figuré); Colman-Lhoist, *Recherches*, p. 164-165 et fig. 13. Toutefois, les baptêmes de Corneille et de Craton des fonts de Liège (cf. *infra*) sont remplacés par un seul baptême, conféré par un évêque (saint Remy et Clovis?).
87. Cf. *supra*, p. 58.
88. Cf. J. Lejeune dans Collon-Gevaert - Lejeune - Stiennon, *Art roman*, p. 180 et fig. p. 181; J. Stiennon, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes*, I, *Lettres, Arts, Culture*, Bruxelles, 1977, p. 88.
89. Kupferstichkabinett 78 A 6: Cf. E. Klemm, *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet*, Vienne, 1973; *Rhin-Meuse*, J 26, p. 296 sq.; Colman-Lhoist, *Recherches*, p. 168; aussi L. Grodecki, *Un Signum Tau mosan à Saint-Denis*, dans *Mélanges J. Stiennon*, Liège, 1982, p. 337-356, voir p. 352 et fig. 7; *Ornamenta Ecclesiae* I, B 76, p. 292 sq.
90. Cf. e.a. les ouvrages cités de Squilbeck, *Le Jourdain*..., et de Colman-Lhoist, *Recherches*, *passim*.
91. Cf. P. Lasko, *Ars sacra: 800-1200*, Harmondsworth, 1972, fig. 203.
92. Cf. *supra*, p. 56.
93. Cf. Philippe, *Art mosan et art byzantin*, p. 92-95; V. Van Ceteren, *Armes et armures au moyen âge. Étude à travers les œuvres d'art*, Braine-le-Château, 1986. Pour l'autel de Stavelot, cf. Jansen, *Art chrétien M.R.A.H.*, n° 39, p. 17 sq. et fig. 33-36, voir fig. 34.
94. Une reconstitution a été tentée par Ph. Sherrard, *Byzance*, Coll. Time-Life, 1967, p. 85; cf. aussi Philippe, *Art mosan et art byzantin*, p. 95.
95. Cf. Lasko, *Ars sacra*, fig. 63.
96. Cf. *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, The Pierpont Morgan Library, New York, 1980, pl. 4; Ph. Verdier, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des États-Unis*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV (1975), 1976, p. 3-84, voir p. 7. Cette attitude a été mise en relation avec celle que l'on voit aux Quarante martyrs de Sébaste dans les représentations méso-byzantines, cf. R. Salvini, *De l'art de cours à l'art courtois. Notes sur l'orfèvrerie mosane*, dans *Mélanges Stiennon*, p. 551-564, voir p. 556 et fig. 4-5.
97. Cf. Demus, *Peinture murale romane*, pl. 56.
98. Sur la personnalité de Rupert, cf. e.a. H. Silvestre, *Premières touches pour un portrait de Rupert de Liège, ou de Deutz*, dans *Mélanges Stiennon*, p. 579-596.
99. Cf. Fr. Boussart, *Un chef-d'œuvre médiéval de la fonderie mosane: les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy, à Liège*, dans *La fonderie belge*, 9/10/1958, p. 280-283, voir p. 281 (je remercie Mme M. de Ruette de m'avoir fourni la photocopie de cet article). Une assise en laiton ondulé représentant l'eau d'un fleuve dans lequel plongeaient les pieds antérieurs des bœufs aurait également disparu. Cf. aussi sur la technique Collon-Gevaert - Lejeune - Stiennon, *Art roman*, p. 57 sqq.
100. Cf. Colman-Lhoist, *Recherches*, p. 176. Jerphanion, *Épiphanie*, p. 187, établit un lien entre ces inscriptions et celles des représentations cappadociennes, mais il ne faut y voir qu'une source commune.
101. Ainsi la chasse de saint Hadelin à Visé, du deuxième quart du xii^e s., cf. Collon-Gevaert - Lejeune - Stiennon, *Art roman*, p. 68-70; Usener, *Reiner von Huy*, p. 15 sqq.
102. Cf. les représentations déjà évoquées ainsi que les remarques stylistiques de D. Gaborit-Chopin, *Les arts précieux*, dans *Le monde roman 1060-1220*, I. *Le temps des croisades*, Paris, 1982, p. 227. Le classicisme de l'œuvre doit pourtant s'expliquer par l'influence d'œuvres byzantines de la Renaissance macédonienne.
103. Cf. J. Roosval, *Byzantios eller en gotländskstenmästare på 1100-talet*, dans *Fornvännen*, XI (1916), p. 220-237, et surtout la mise au point de A. Cutler, *The Sculpture and Sources of «Byzantios»*, dans *Actes du XXII^e Congrès int. d'Histoire de l'Art Budapest 1969*, 3 vol., Budapest, 1972, p. 191-203, pl. 63-66.
104. Cf. e.a. C.R. Dodwell, Éd., *Theophilus, De diversis artibus*, Londres, 1961, p. 113-119. L'identification de Théophile avec le moine bénédictin Roger de Helmarshausen, près de Paderborn, a été confirmée par J. Van Engen, *Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz. The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century*, dans *Viator*, II (1980), p. 147-163, voir p. 161.
105. Cf. *Splendeur de Byzance*, Br. 23, p. 180 (ill.).
106. Signalée par M.C. Ross, *Le travail du bronze*, dans *L'art byzantin, art européen*, Athènes, 1964, p. 437-441, voir p. 439-440. J'ai pu examiner et photographier cette pièce à Tbilisi en 1983 (M. Colman n'admet pas qu'il s'agisse de la même, *Recherches*, n. 130).
107. Cf. Grabar, *Age d'or de Justinien*, fig. 247, où la statue est placée au iv^e s. - on admet plus généralement qu'il s'agirait de Marcien.
108. Cf. en dernier lieu W.E. Kleinbauer, *A Byzantine Revival. The Inlaid Bronze Doors of Constantinople*, dans *Archaeology*, 29, 1 (1976), p. 16-29; détail de la porte p. 19.

109. Cf. Ch. Bouras, *The Byzantine Bronze Doors of the Great Lavra Monastery on Mount Athos*, dans *Jahrbuch der österr. Byzantinistik*, 24 (1975), p. 229-250. Sur les portes de Vatopédi, qui sont paléologues, se trouvent les deux personnages de l'Annonciation, cf. G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Rome, 1971, fig. 9.

110. Cf. Matthiae, *Porte bronzee*, p. 73 sqq. et 83 sqq.

111. *Ibid.*, p. 19 sqq.

112. Cf. Boussart, *Fonderie mosane*, p. 281 sq.

113. Dans *La Wallonie. Le pays et les hommes*, I: *Les influences antiques et byzantines*, p. 251-257, voir p. 254.

114. Par J.-L. Kupper (cf. n. 3) qui estime que seul le *Chronicon rhythmicum Leodiense*, rigoureusement contemporain, doit être utilisé. Par ailleurs, si l'existence de Renier (probablement de Huy) est incontestable, rien ne prouve qu'il soit l'auteur des fonts.

115. Cf. Collon-Gevaert - Lejeune - Stiennon, *Art roman*, p. 53-65.

116. Cf. A. Fusi, *Les merveilles de Florence*, Florence, 1973, p. 20-21 (ill. en coul.).

La signification des Majestés catalanes

par Marcel DURLIAT

Parmi les Christ romans de Catalogne se distingue une figure mystérieuse dont la solennité lui a valu la dénomination populaire de *Majestat*¹. C'est bien d'une image de majesté dont il s'agit : le Christ en croix, les yeux ouverts, est vêtu d'une longue tunique serrée à la taille par une ceinture nouée. Son corps d'une dignité hiératique ignore les supplices de la Passion. Les traits de son visage ont une impassibilité que rien n'altère. Ses membres échappent aux mouvements convulsifs de la douleur. On chercherait vainement les marques des réalités sensibles du Calvaire. Ce Christ en croix ne peut être qu'une création de la piété et de la méditation religieuse.

Il s'agit de l'imitation d'une image miraculeuse dont le culte s'était répandu dans une grande partie de l'Europe occidentale aux XI^e et XII^e siècles, le *Volto Santo*, le Saint Visage de Lucques (fig. 1). Il suffit pour s'en convaincre de rapprocher la statue italienne de l'une des *Majestats* catalanes les plus archaïques, celle du Musée d'art de Catalogne à Barcelone, connue sous le nom de Majesté Batlló, du nom du donateur, Enric Batlló, qui l'avait acquise dans la région d'Olot² (fig. 2).

La parenté concerne d'abord les attitudes : bras étendus quasiment à l'horizontale, pieds retombant parallèlement – ceux de la Majesté Batlló ont disparu, mais ils ont laissé des traces très nettes –, tête plus ou moins inclinée. Elle se poursuit dans le type de visage, tout en longueur, prolongé par une barbe soignée sur laquelle retombent les pointes de la moustache. L'attention accordée au traitement de la barbe concerne aussi la chevelure partagée par une raie médiane et dont les mèches, sculptées à Lucques, peintes à Barcelone, se répandent sur les épaules. Le nez fortement marqué compose avec les arcades sourcilières saillantes le cadre des yeux au regard profond, dirigé vers le bas, vers les fidèles.

Une similitude non moins grande s'observe dans la conception de la longue tunique dont les plis définissent le corps autant qu'ils le recouvrent. Elle est serrée à la taille très basse par une ceinture étroite à double nœud, dont les bouts retombent parallèlement très près l'un de

l'autre. Au-dessous de la ceinture les plis de la tunique, après s'être légèrement incurvés sur les hanches, tombent à la verticale. Au-dessus, les plis se gonflent, puis recouvrent la poitrine et enfin s'épanouissent obliquement jusque sur les manches.

Ces caractères se retrouvent sur une interprétation allemande du Christ de Lucques, le crucifix de Brunswick (fig. 3), une œuvre importante du sculpteur Imervard qui a gravé son nom sur les deux extrémités de la ceinture : IMERVARD ME FECIT³. La collégiale Saint-Blaise de Brunswick, actuelle cathédrale, à laquelle appartient le crucifix, ayant été créée en 1173⁴, c'est autour de cette date que doit se situer l'exécution de l'œuvre. Peut-être fit-elle partie de la dotation constituée par Henri le Lion le fondateur. On retiendra surtout les deux traits dénonçant le modèle : la ceinture étroite et ses deux nœuds ; le double mouvement des plis de la tunique. Au-dessous de la ceinture, ils glissent sur les hanches avant de retomber à la verticale. Au-dessus, ils s'épanouissent en éventail pour unir dans leur réseau la poitrine et les bras. Cette forte stylisation, même adoucie par la souplesse du tracé, façonne le corps du Christ à sa loi.

La surprise provient du fait que, de ces trois Christs, le plus moderne du point de vue du style est celui qui se situe à l'origine du type iconographique : le *Volto Santo* de Lucques. Erwin Panofsky en a donné la raison. Il fut retailé vers 1200 sur le modèle ancien mais dans le style de l'époque. Telle est l'origine des plis fins mais largement creusés de la tunique, source d'un modelé à la fois aigu et profond, qui s'étend aussi au traitement de la chevelure et de la barbe.

On connaît le halo de mystère qui entourait le *Volto Santo*. Il était entretenu par une légende qui apparaît pleinement constituée au XII^e siècle dans une rédaction attribuée au diacre Leobinus⁵. Un jour, les habitants de Luni virent arriver un navire d'une forme et d'une grandeur extraordinaires, mystérieusement dépourvu de pilote et d'équipage. Ils décidèrent de le capturer, mais sans y réussir, la volonté divine s'y opposant. Sur quoi, un ange apparut dans son sommeil à Jean évêque de Lucques, homme de Dieu connu pour

Forerunners of the Lord

Saints of the Old Testament in Medieval Coptic Church Decoration

For Johanna Rijnierse.

by Paul VAN MOORSEL

Abbot Nistherooios, a friend of Abbot Anthony, was once asked: "What are the good works that I ought to do?" This was the answer Abbot Nistherooios gave: "Are not all works equal? The Scriptures say that Abraham was hospitable and God was with him; that Elijah loved the solitude and God was with him; and that David was humble and God was with him. So do what you see that your soul, in harmony with God, wants to do, and keep watch over your heart¹."

The examples given by the Abbot were all taken from the Old Testament, something that anybody who is familiar with the medieval Coptic Church will recognize. For indeed, besides the groups of patriarchs and bishops, the series of monks and ever-popular saints on horseback, in more than one place we also find saints of the Old Testament. So far relatively little attention has been given to their place in Coptic Iconography². Yet many of them were venerated and portrayed not only from medieval times, but also earlier. All that has been preserved, from then, are cycles from mausolea and monastery cells, with the exception, that is, of a few early icons, sculptures and numerous fabrics of the period. What we are concerned with here are two painted mausolea from about the year 500, in the necropolis of El-Bagawat³, and parts of the monasteries in Bawit⁴ and Saqqara⁵, from about 700. Neither in these two monasteries nor in the enormous complex of monasteries at Kellia, where French and Swiss archaeologists are working at the present time, have the painted walls of churches survived.

From medieval Egypt, on the other hand, although no painted mausolea or monastery cells have come down to us, there are some painted churches. These, as well as the manuscripts,

icons, sculptures and fabrics of the period, are our most important sources. Of the following, relevant examples the first four cycles have been published by Jules Leroy (1903-1979), the leader of the project "La peinture murale chez les Coptes" in the *Institut français d'archéologie orientale* in Cairo: the two monastery churches at Esna, provided with inscriptions from 1148/49 and from 1315/16⁶, and two of the numerous monastery churches in the Wadi-n-Natrun: the church of St. Macarius in the monastery of the same name, and the church of the Mother of God in the monastery of the Syrians. In neither of these, unfortunately, can the paintings be dated more accurately than between the eleventh and thirteenth century⁷.

Moreover, mention should be made of the old church in the monastery of St. Anthony near the Red Sea, which must have been painted in about 1232/33⁸, and of the old church in the nearby monastery of St. Paul the Hermit, in which a part of the medieval wall-paintings can be dated in 1333/34⁹. The paintings in both these monasteries near the Red Sea are to be published by the present writer, who in 1981 succeeded Jules Leroy. The cycles in the monastery churches of Sohag¹⁰ and Aswan¹¹ also should be cited, but, like the paintings in the churches of Old Cairo, they still are to be published in a way which meets our present-day standards.

In comparing themes that were popular in the Middle Ages with subjects which have come down to us from earlier times it is important that we continue to respect the distinct and separate functions of mausolea, cells and churches. Whereas the churches serve the Liturgy, this is not true of monastic cells. The Daily Office may well have influenced them both, while personal devotions would generally only be reflected in the



1. Moses, David and Daniel, Monastery of St. Anthony (photo C. Crena).

decoration of the cells. The iconography of the mausolea was, in its turn, determined by its funeral function. There were, of course, some themes which contained such a wealth of meaning that they could be of importance both for the Liturgy and the Daily Office, and which served a purpose both in churches and in monastic cells, though always for some specific reason. This is true, for example, of the double theme which adorned apses of churches and apse-like niches of monks' cells. But we may also mention, in this connection, Abraham's sacrifice, which was to be found in early Coptic mausolea, early monastic

cells and in the sanctuaries of medieval churches, although in each case, – as it seems – for a different reason.

1. THREE PROPHETS: THEIR IMPORTANCE FOR THE DAILY OFFICE

As has just been said, the Daily Office was a source of inspiration for the decoration of both cells and churches. We know, of course, that the Office, then as now, was said partly in the monks' own quarters and partly communally in the



2. David Fighting Goliath, Bawit, cell 3 (water-colour by J. Clédât) (Clédât, vol. I, pl. XVIII).

church. It is then hardly surprising to find that the arch leading to the sanctuary in the church of St. Anthony is decorated with the portraits of six prophets (fig. 1), still depicted in the tradition of the Late-Antique authors' portraits of the sort familiar from the Codex of Rossano¹². One of the six is David. There is an inscription, "David the ἱεροψάλτης", and in his hand David holds a text with similar words "The prophecy of David, the ἱεροψάλτης"¹³. Remembering Acts 2,30, we need not wonder why this title is attributed here not only to those who are already familiar to us as prophets, such as Jeremiah, Isaiah, Daniel and even Elijah, but also to David. As the author of the Psalms, he has an essential place in the Old Testament, and in the Daily Office, – not only now, but also in early Christian times, when the Coptic Breviary must have been much simpler in structure than it was later to become¹⁴. It is precisely because the Psalms were (and still are) sung not only in the church of the monastery, but also in the monks' own quarters, that David is to be found depicted in monastery cells as well. About the beginning of our century Jean Clédât discovered in cell 3 of Bawit a cycle of no less than twelve or thirteen scenes, of which three were devoted to the fight with Goliath (fig. 2), and the

events leading up to it¹⁵. David is also found in other cells published by Clédât, like in cell 17, where our hero is happily surrounded by local dignitaries such as Father Demioth, St. Philotheos, a certain Brother Pathoel and a Brother Victor¹⁶.

Another of the six prophets depicted on the sanctuary arch in the church of St. Anthony is Daniel. "Daniel the prophet", says the inscription, while in his hand he holds the text: "The prophecy of Daniel"¹⁷ (fig. 1). Daniel, the only one of the six to be shown as a young man, is wearing a dark red ochre hat with a grey turned up brim, of the sort that can be seen elsewhere in Anthony's church. There it is worn by the three Children in the fiery furnace, painted on the northern section of the west wall (fig. 3), in the choir between the nave and the sanctuary. On the adjoining north wall we find two more small scenes painted one above the other, in which the chief figure is Nebuchodonosor¹⁸. The three young men, protected from the flames by the rescuing angel, are shown in the position of *Orantes*. This is not unusual, for in all probability this refers to the hymn of praise preserved in Daniel 3, 52-88, which in the fourth century already formed part of the Coptic Office¹⁹. Actually, what we have

here is one of the more popular themes of the Christian iconography of the Nile Valley. In the Middle Ages we find it, besides in the monastery of St. Anthony, in the church of St. Macarius²⁰, and there are indications that the same theme adorned then the choir of the old church in the monastery of St. Paul the Hermit²¹. In more distant times, however, it was no less well known: in cell 28 at Bawit, in between local notables, Clédat discovered portraits of Azarias and Mishael, each wearing a remarkable head-dress. The portrait of the third young man, Ananias, must have been lost²². A contemporary of Clédat, J.E. Quibell, found the theme of the fiery furnace in cell F at Saqqara²³, and later Jean Maspéro was to rescue from oblivion, in cell 30 at Bawit, not only some local worthies but also the three young men of the Book of Daniel²⁴.

In another context our theme appears in about 500 in the dome of what is known as the Exodus Chapel in the necropolis of El-Bagawat²⁵, most probably as one of the many motifs representing deliverance from danger, which are found there. In monastic Egypt a relationship with the Daily Office appears to be just as obvious here as in the case of David, but of David's life we found in the monks' cells a richer version than could, of

course, be expected in a church building. It is richer, too, than what is shown in the theme of the fiery furnace. This, however, is hardly surprising. After all, David's life could be taken as the subject for a cyclical representation, in many different art forms, whereas the events connected with the furnace could only provide at the most two separate scenes: the refusal of Ananias, Azarias and Mishael to adore the idol and the three in the fiery furnace. Moreover, as has already been said, the monks' private quarters offer greater opportunities for enlarging on various subjects; indeed this is typical of them.

As well as Jeremiah, Elijah, Isaiah and the two prophets already discussed, David and Daniel, the sanctuary arch of St. Anthony also shows a sixth prominent figure who, on the evidence of Deuteronomy 15,18, may also be called a prophet: Moses, shown with the usual inscriptions, "Moses the prophet" and "the prophecy of Moses"²⁶ (fig. 1). While it is no great surprise to find Moses in the Exodus Chapel at El-Bagawat, in a broad composition depicting, amongst other themes, the crossing of the Red Sea²⁷, it does seem strange that Moses is not found in any of the monastery cells discovered so far, in spite of the fact that he is referred to several times in the



3. The Fiery Furnace, Monastery of St. Anthony (photo C. Crena).



4. The Cleansing of Isaiah's Lips, Monastery of St. Macarius (photo M. Huybers).



5. The Cleansing of Isaiah's Lips, Monastery of St. Anthony (photo C. Crena).

letters of St. Anthony²⁸. His place in medieval church decoration is also a modest one: other than in St. Anthony's he is only depicted in the church of St. Macarius, and even there together with Aaron²⁹.

This theme was apparently less popular, but the fact that Moses appears at all, even on such a modest scale, does need explaining. Could an explanation perhaps be found in the song of Moses, in Exodus 15,1-18? A fragment of papyrus from the Fayoum has part of the song of Moses written on one side, and a part of the song of the Three in the furnace on the reverse side³⁰. Moreover, the song of Moses forms, together with the song of the Three and a number of Psalms, the greater part of the four 'Odes' which are still offered up daily in the Office³¹. Thus there

appears to be some discrepancy between the literary and the art-historical sources, such as has not been found in the discussion of David and Daniel. To what extent this discrepancy is due to the undeniably complex nature of a composition such as the crossing of the Red Sea, the present writer is not, as yet, able to determine.

2. FOUR PREFIGURATIONS: THEIR IMPORTANCE FOR THE LITURGY.

We can assume from the above that the Daily Office may have influenced, to some extent, the mural decoration of medieval churches in Egypt, and, moreover, of monastic cells of an earlier period. But this is not the case with the Liturgy,



6. *The Meeting of Abraham and Melchizedek, Monastery of St. Anthony* (photo C. Crena).



7. *The Meeting of Abraham and Melchizedek, Monastery of St. Macarius* (photo M. Huybers).

In the Christian East it is no exception for the spoon used for the administration of the Bread and Wine to be called by the word used for the tongs (λαβίς in the Septuagint) with which the seraph carried the glowing coal to the lips of the prophet³³. Among the Copts this name was in use at least from the fourteenth century³⁴. It does, it is true, reflect a typological datum³⁵, but it turns it back to front. Apparently people felt the need to regard the Bread as a burning coal and the priest as a seraph, just as they wished to refer to the spoon as a pair of tongs, in spite of its totally different shape. In this way the present of the Liturgy was expressed, even in its details, in terms derived from the Old Testament past.

The use of prefigurations can be seen in a more customary form in the companion piece to the scene just mentioned: the meeting of Abraham and Melchizedek (fig. 6, 7 and 8). The version in the monastery of St. Anthony is nothing if not clear³⁶: what the Scriptures describe as an offering of bread and wine has here become the presentation of an unusually large chalice to Abraham, as if he were taking Communion: Abraham's posture is no less reverent than that of Isaiah in both churches when the ember is held out to him by the seraph. In both churches the prophet, dressed in tunic and *pallium*, moves from the left to the center of the arch, to the altar and the seraph, while Abraham, in comparable dress, moves from the right to the center, to Melchizedek. Although the eucharistic interpretation of Isaiah 6,6 is not by any means exceptional, that of Genesis 14,18 may be even regarded as quite common in the writings of the Church Fathers in general, both in the East and in the West³⁷. In the East this concept is strengthened even further when Melchizedek is seen as a prefiguration of Christ³⁸. In both the monastery churches we also find paintings which depict the

sacrifice of Abraham, described in Genesis 22, 1-19. There is, however, one difference, in that in St. Macarius two spandrels were available³⁹, whereas in St. Anthony only one. In St. Macarius the painter has filled the left spandrel with two servants and a beast of burden, while the dramatic event itself (unfortunately but partly preserved) takes place in the right hand one (fig. 9 and 10). The artist in St. Anthony's had to limit himself to the left spandrel, and even found room to add his name: Theodorus⁴⁰ (fig. 11). The patriarch, dressed like above, moves from the left to the center of the arch, grasping by the hair his son Isaac kneeling in front of him and holding a dagger to his throat, but looking backward where a hand is indicating God's voice. By contrast with the two scenes described before, Abraham's sacrifice appears both in the Exodus Chapel⁴¹ and in the Chapel of Peace at El-Bagawat⁴², where it forms part of themes of deliverance from danger; it is also found in one of the rooms of the monastery at Saqqara⁴³, but there it is probably because of the typology of the cross, which was important to monastic thought. It is striking, too, that

8. *The Meeting of Abraham and Melchizedek, Monastery of Baramous, early 14th Cent.* (photo H. Hondelink).



St. Anthony held up Abraham as an example to the monks⁴⁴. That Abraham's sacrifice should appear in early church decoration in the Christian East will come as no surprise to those who are acquainted with the monastery of St. Catherine. Prof. Weitzmann dates the encaustic painting there, which is to be of some importance to our argument, as seventh century⁴⁵. At the beginning of the fifteenth century an authoritative Egyptian writer was still to refer to the sacrifice of Abraham, and indeed that of Abel, under the heading of prefigurations of the Eucharist⁴⁶.

In discussing these three themes, i.e. the cleansing of Isaiah's lips, the meeting of Abraham and Melchizedek and the sacrifice of Abraham, we have covered all the subjects which the church of St. Macarius and that of St. Anthony have in common. There remains, however, in St. Anthony's a second sacrifice scene, the companion piece to that of Abraham, an enigma with which Jules Leroy wrestled (fig. 11): a rather young man, wearing the clothes of an officer moves from the right to the center of the arch, grasping by the hair a small figure kneeling in front of him, and holding a dagger to its throat⁴⁷. At first Leroy thought it could be explained as the slaughter of the Holy Innocents; later he came to see it as the murder of Abel; then as Abel's sacrifice; but finally he came to the sad conclusion: "impossible de dire de quoi il s'agit."⁴⁸

When Leroy's successor was presented with this puzzle it occurred to him that, in view of the context, the explanation should be sought in the Old Testament, and there in some event that very closely resembled the sacrifice of Abraham, placed next to it, both in form and content. It was Prof. Weitzmann who eventually put us on the right track. On his visit to St. Catherine's monastery he looked in vain for the companion to the encaustic painting mentioned above, the sacrifice of Abraham, which had been placed to the left of the *bêma*, on the marble revetment of the pilaster to the left of the apse (fig. 12). The pilaster on the right was covered by a relatively recent icon of St. Catherine. When Prof. Weitzmann was allowed to remove the icon and its frame he discovered a second encaustic painting, also depicting a sacrifice (fig. 13a, b): a man in Roman battle-dress, grasping by the hair a small figure kneeling before him, and holding a dagger, to its throat. That this figure was his daughter, his own flesh and blood (and this is the important typological aspect), is evident from the inscription: "the sainted Jephthah"⁴⁹. During our 1983 season at St. Anthony we came across the remains of an inscription, accompanying the enigmatic



9. The Sacrifice of Abraham, left spandrel, Monastery of St. Macarius (photo M. Huybers).

10. The Sacrifice of Abraham, right spandrel, Monastery of St. Macarius (photo M. Huybers).



11. The Sacrifice of Abraham and Neighbouring Scene, Monastery of St. Anthony (photo C. Crena).

scene, which must originally have said "Jephthah's daughter"⁵⁰. By comparison with the parallel event, Abraham's sacrifice, this theme was much less popular with the Church Fathers, for reasons which are not hard to understand. It was mainly the Syrian Fathers who used the sad events of Judges 11,29-40 in their typology, pointing to the fact that Christ, like Jephthah before him, sacrificed his own blood⁵¹.

Jephthah is one of the most striking Old Testament figures we have come across so far. He is, moreover, the only one that does not appear in the Coptic Calendar of Saints. Besides those prophets such as David, Daniel and Moses, to whom is attributed biblical poetry which has become inseparable from the prayers of Christians in general and monks in particular, there are also the prefigurations of the Eucharist, such as Isaiah, Melchizedek, Abraham and also Jephthah. What they have in common is that since St. Anthony they have all been regarded as forerunners of the Christ who was to come to bring healing to a sick humanity⁵².

3. THE MOTHER OF GOD: HER IMPORTANCE FOR THE LITURGY AND THE DAILY OFFICE

Few themes are as important in Coptic iconography as that of the Mother of God. It would seem to be worthwhile to consider whether this, too, has possible Old Testament connotations.

From the iconographical point of view we are encouraged to do so, partly because the gaze of the six prophets in the *intrados* leading to the sanctuary of St. Anthony's is directed towards the East, that is, towards the altar near the apse. In this respect it may be important that in the Nile Valley the apses of churches are usually occupied by a double-zone composition, which at first sight suggests the Lord's Ascension. Above we see Christ on his throne, surrounded by the four Creatures of the Apocalypse, by sun and moon, by angels (fig. 14) and below the Mother of God, flanked by angels, usually Michael and Gabriel (fig. 15). There is much evidence to suggest early Christian antecedents for this composition, considering the frequency with which it is found – though with more wealth of detail, it is true – in apse-like niches in cells of monasteries such as Bawit and Saqqara. In Bawit it can also be established that while the upper zone remains unchanged there is a certain freedom about how the lower zone is depicted. Thus the Mother of God can be an *Orante*,⁵³ or she may be enthroned, in which case she may have her Child in her arms⁵⁴ or at her breast⁵⁵, while Saqqara gives a third possibility: she also may have a picture of the Child in a *clipeus* in her hands (fig. 16)⁵⁶.

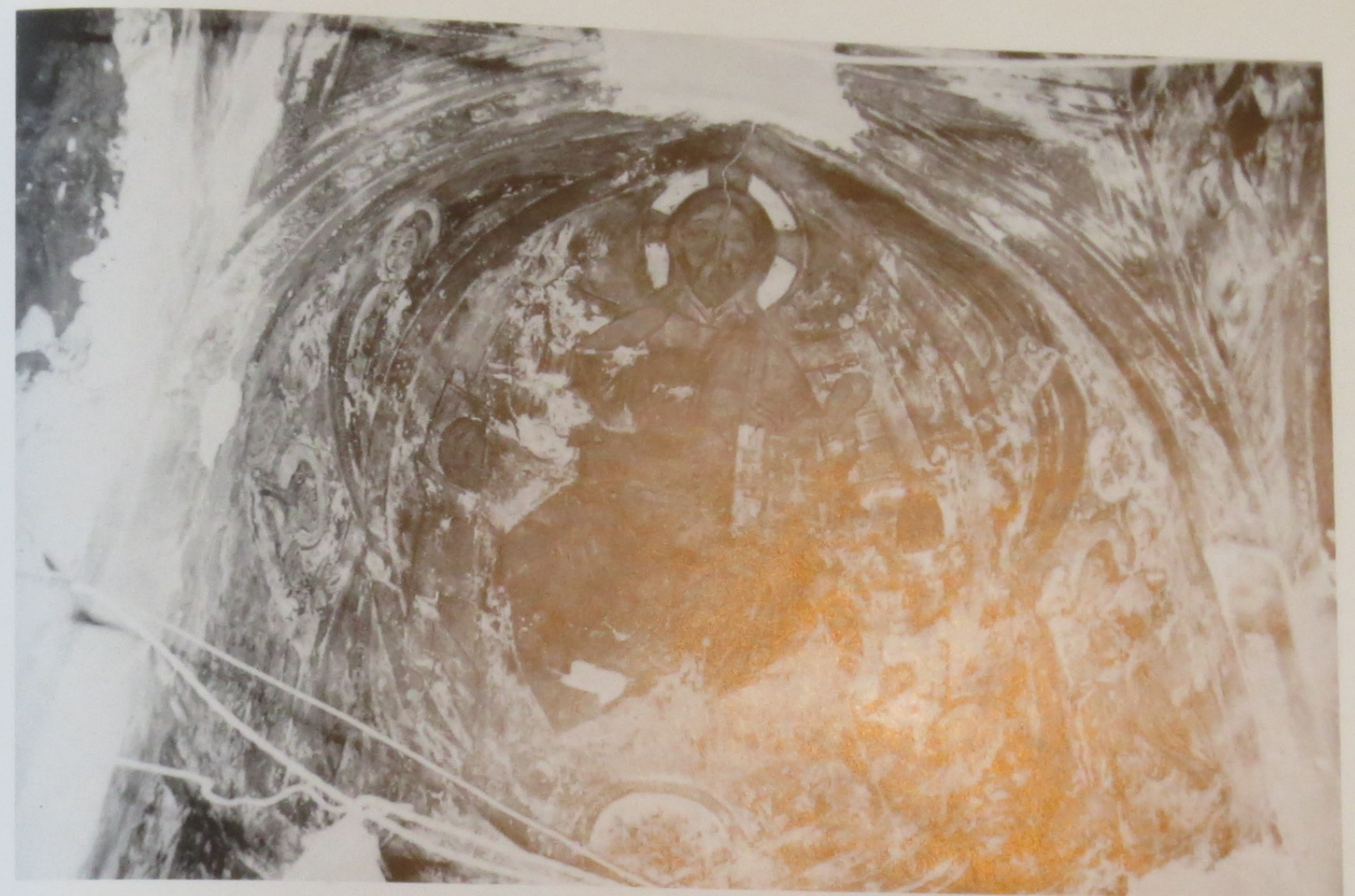
Local dignitaries may also quite happily be included among the Apostles at her sides: in the niche of cell 6 at Bawit we find Father Paul of

Psilikous standing next to St. Matthew, with Apa Naberbo opposite him⁵⁷. Of the various different ways of depicting the Mother of God the *Galaktotrophousa* is the most striking. We find her in this guise in the niche of cell 42 at Bawit⁵⁸. Although it has been established that the oldest example we know of did not, in fact, come from Egypt⁵⁹, the motif of the Mother giving suck to the One who feeds the universe is popular enough in the Egyptian literature to deserve honourable mention here⁶⁰. It also leads us on to an important track, for the very reason that it can appear in the double composition, bringing out in a balanced way not only the greatness of the Pantocrator, but also his Incarnation. The *Theotokia*, Hymns to the Mother of God contained in the Coptic Office (unfortunately difficult to date),



12. *The Sacrifice of Abraham*, Monastery of St. Catherine (published through the courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai).

13. *a et b. The Sacrifice of Jephthah*, Monastery of St. Catherine (published through the courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai).



14. *Christ in the Upper Zone of the Apse*, Monastery of St. Anthony (photo C. Crena).

15. *The Holy Virgin in the Lower Zone of the Apse*, Monastery of St. Anthony (photo C. Crena).



praise Mary as "the chariot of the cherubim"⁶¹, and in compositions such as this we can see what the poet meant. Ephrem describes how Mary bore the One who is the guide of Ezekiel's chariot-throne⁶², and we also have a text by Jacob of Sarug which seems to be applicable here: "What has fallen to your lot is greater than the chariot-throne of the visions, for behold, the One whom you bear is both fed by you and feeds you"⁶³. Even there, where the Mother of God is depicted as a single theme, that means, besides apse-compositions in churches, texts from Hymns – of course – can be of use for the interpretation⁶⁴.

The double-zone apse-composition discussed above, however, does not only illustrate texts from the Daily Office, but also recalls the theophanic character of apses in churches, which is an essential aspect of the strongly mystical views of the Copts with regard to the Liturgy; indeed, the appearance of Christ during the sacred acts is not regarded as anything uncommon⁶⁵. The apse is often precisely the place where such a theophany is located. No wonder then that God's appearance in the person of Mary's son should form an essential part of this double-theme. Just as Mary could be praised as "the chariot of the cherubim" of Ezekiel's vision, even so the upper



16. The Holy Virgin in the Lower Zone of the niche in cell 1723, Monastery of Apa Jeremiah, Saqqara, at present in the Coptic Museum, Old Cairo (photo M. Huybers).

zone contains more than once elements from both the New and the Old Testament. In St. Anthony's monastery a text was discovered under the feet of the enthroned Christ in the main apse: "The heaven is my throne and the earth my footstool"⁶⁶, recalling Isaiah 66,1. The apse painting in an adjacent Chapel bears the same inscription⁶⁷. Furthermore it is not to be excluded that such components as fire and wheels within wheels, which we find in Bawit and that are inspired by Ezekiel's visions⁶⁸, could reflect parts from apse-compositions in early Coptic Churches that not have been preserved.

There is more, however, to be said about this composition, for it contains a number of layers of meaning. It appears, indeed, to be sufficiently abstract in its construction to allow various different interpretations. Some scholars continue to interpret it as depicting the Ascension⁶⁹, while others connect it with the Lord's Second Coming at the Last Day⁷⁰, and others again see in it the Lord reigning over Time⁷¹. Nevertheless, there is much to recommend the view that the double composition embraces all three of these⁷². Only thus can it be related to the Coptic belief mentioned above, which regards the appearance of Christ during the Liturgy as not uncommon, not wishing to limit it to specific events, but regarding it rather as a constant possibility. For the Copts, different times all flow into one another, and after what we have seen of their ideas about sacramental typology this will hardly surprise. We are provided of a striking example of this by a

Coptic Liturgical Manual from the first half of the thirteenth century, which relates the Sanctuary of the Church to both the Sanctuary of the Ark of Covenant in the desert as to the heavenly Throne as described by Saint-John in his Vision of the Apocalypse 4 and 5⁷³. But in every time the Copts make Mary share in the glory of her Child, discovering the Incarnation even on many a page of the Old Testament. Again it is the Coptic *Theotokia* which bear witness to this allegorical interpretation, so familiar in the East. The Copts recognize the Virgin Mary in the Ark of Covenant⁷⁴, in the ladder of Jacob⁷⁵, but also (as the anonymous hymn-writer says) in the tree which Moses saw burning but which was not consumed, since the fire of the Godhead entered her womb, yet left her body inviolate⁷⁶.

An exegesis capable of such an interpretation of the saving acts of the Old Testament, as in Exodus 25,10, Genesis 28,12 and Exodus 3,2 could certainly also find the breadth of view to see the great figures of Jewish History as being very close to the Christian existence. In this respect, the answer Abbot Nistherooios gave his questioner may be regarded as typical, not only of a monastic type of spirituality⁷⁷, but even of a tradition which was to become common to the whole of Christian Egypt.

Since the Copts considered themselves as Sons of Israel⁷⁸, the Old Testament easily could become one of the main sources on which they drew for centuries⁷⁹.

Paul VAN MOORSEL

1. B. Miller, *Weisung der Väter, Apophthegmata Patrum, auch Gerontikon oder Alphabeticum genannt*, Freiburg im Breisgau, 1965, p. 198.

2. C.C. Walters, *Monastic Archaeology in Egypt*, Warminster, 1974, p. 129 needs only a few lines to sum up the more important themes of the Old Testament.

3. A. Fakhry, *The Necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo, 1951 and furthermore H. Stern, "Les peintures du mausolée de l'Exode à el-Bagawat", *Cahiers archéologiques* 11 (1960), p. 93-119; J. Schwarz, "Nouvelles Études sur des fresques d'el-Bagawat", *Cahiers archéologiques* 13 (1962), p. 1-11; and M.L. Thérél, "La composition et le symbolisme de l'iconographie du mausolée de l'Exode à El-Bagawat", *Rivista di Archeologia Cristiana* 45 (1969), p. 223-270.

4. J. Clédât *Le monastère et la nécropole de Baouît*, vol. I, Cairo, 1906; vol. II, Cairo, 1916 and J. Maspéro-É. Drioton, *Fouilles exécutées à Baouît*, Cairo, 1931-1943.

5. J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara*, vol. II, Cairo, 1908; vol. III, Cairo, 1909 and vol. IV, Cairo, 1912. See also M. Rassart-Debergh, "La décoration picturale du monastère de Saqqara, essai de reconstitution", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* IX (1981), p. 9-124 and P. van Moorsel and M. Huijbers, "Repertory of the Preserved Wallpaintings from the Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara", *Ibidem*, p. 125-184. Unfortunately the present writer cannot agree with the concept of a shift from non-figural to figural decoration in both Bawit and Saqqara as recently exposed by M. Mundell, *Monophysite Church Decoration*, A. Bryer and J. Herrin (Ed.), *Iconoclasm*, Birmingham, 1975, p. 59-74. Such a concept would assume more data concerning the evolution of wallpainting in both monasteries than nowadays is available.

6. J. Leroy, *Les Peintures des couvents du désert d'Esna*, Cairo, 1975. See for the inscriptions: R.-G. Coquin, "Les inscriptions pariétales des monastères d'Esna", *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 75 (1975), p. 282.

7. J. Leroy, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, Cairo, 1982, p. 116 and 125.

8. P. van Moorsel, "Les travaux de la Mission des peintures coptes à Saint-Antoine", *Bulletin de la Société française d'égyptologie*, 97 (1983), p. 16-29.

9. P. van Moorsel, "The French Project La peinture murale chez les Coptes", *Proceedings of the Third International Congress of Coptic Studies* (in press).

10. U. Monneret de Villard, *Les couvents près de Sohag*, 2 vols., Milan, 1925-1926.

11. U. Monneret de Villard, *Il monastero di S. Simeone presso Aswan*, Milan, 1927.

12. A. Munoz, *Il Codice Purpureo di Rossano*, Rome, 1907, Pl. IX. Portraits of prophets are likewise to be found in the sanctuaries of both monastery churches near Sohag;

13. R.G. Coquin and P.H. Laferrière, "Les inscriptions pariétales de l'ancienne église de Saint-Antoine dans le désert oriental", *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 78 (1978), p. 313.

14. R. Taft, *The liturgy of the Hours in the Christian East*, Ernakulam, 1984, 73-74.

15. J. Clédât, vol. I (as in n. 4), p. 13-23.

16. J. Clédât, vol. I (as in n. 4), p. 79.

17. Coquin and Laferrière (as in n. 13), p. 313.

18. Coquin and Laferrière (as in n. 13), p. 310.

19. Athanasius, *De Virginitate* 20, *Patrologie grecque*, ed. E. Migne, 28, 276.

20. J. Leroy, 1982 (as in n. 7), p. 43.

21. Cf. note 9.

22. J. Clédât, vol. I (as in n. 4), p. 157-158.

23. Quibell, vol. II (as in n. 5), 82-83. Cfr. Rassart-Debergh (as in n. 5), 50-51.

24. Maspéro-Drioton (as in n. 4), p. 38.

25. Fakhry (as in n. 3), p. 58-59.

26. Coquin and Laferrière (as in n. 13), p. 313.

27. Fakhry (as in n. 3), p. 44-56.

28. D.J. Chitty, *The Letters of St. Anthony the Great*, Oxford, 1975, p. 6, 9, 14-15 and 17.

29. Leroy, 1982 (as in n. 7), p. 37.

30. A. Baumstark, *Comparative Liturgy*, London, 1958, p. 34. (Cf. H. Quecke, *Untersuchungen zum koptischen Stundengebet*, Leuven, 1970, 271.)

31. M. Brogi, *La Santa Salmodia Annuale della Chiesa Copta*, Cairo, 1962, p. 9-27. The Odes contain as well a Litany to the Mother of God, the Angels and the Saints. See P. Morgan Library, ms M. 574 (dating from 894/895 or 897/898 A.D.), discussed by Quecke (as in n. 30), p. 129.

32. C. Detlef G. Müller, *Die Engellehre der koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959, p. 233.

33. J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Munich, 1932, p. 278.

34. Braun (as in n. 33), p. 277. For this theme in St. Macarius: Leroy, 1982 (as in n. 7), p. 38-39.

35. Probably connected with the interpretation of the glowing coal as a prefiguration of the Incarnation (Cfr. Ephrem, *Hymni de Nativitate (Epiphania)*, E. Beck, *C.S.C.O.*, 187, p. 45, 57, 62, 101 and 186 and Cyrill of Alexandria, *In Isaiam lib. I*, *Patrologie grecque*, 70, 181). For a Eucharistic typology: John of Damascus, *De fide orthodoxa lib. IV*, *Patrologie grecque*, 94, p. 1149.

36. See for our theme in St. Macarius: Leroy, 1982 (as in n. 7), p. 39. In August 1986, the same scene was discovered in the sanctuary of the main church in Baramous monastery, in the Wadi-n-Natrun (See fig. 8).

37. See for influences of Psalm 109/110, 4 and Hebr. 7 ff. J. Daniélou, *Liturgie und Bibel*, Munich, 1963, p. 147-151.

38. Miller (as in n. 1), p. 83 (Epiphanius 5).

39. Leroy, 1982 (as in n. 7), p. 34-35.

40. Coquin and Laferrière (as in n. 13), p. 315.

41. Probably as a theme of deliverance. Fakhry (as in n. 3), p. 63.

42. Fakhry (as in n. 3), p. 72-73.

43. van Moorsel and Huijbers (as in n. 5), 169-171. Cf. I. Speyart van Woerden, "The Iconography of the Sacrifice of Abraham", *Vigiliae Christianae* 15 (1961), p. 214-255, esp. 236.

44. Chitty (as in n. 28), p. 1.

45. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, vol. I, Princeton, 1976, p. 52-54. The similarities between the mural in St. Anthony's and the encaustic painting in St. Catherine's are striking. Both revoke the description given by Gregory of Nyssa in his *De Deitate (Patrologie grecque*, 46, 572). Speyart van Woerden (as in n. 43), p. 230, could have classified them in one of her two "Eastern Types" in which Isaac is never shown upon the altar and Abraham is always wearing a pallium.

46. A. Abdallah (Ed.), *L'Ordinamento liturgico di Gabriele V. Cairo*, 1962, p. 459. That this typology in Egypt has credentials from earlier times results from E. Lanne (Ed.), *Le Grand Euchologe du Monastère Blanc*, Paris, 1958, p. 297, giving a text from the Xth-XIth centuries. Cf. also Speyart van Woerden (as in n. 43), p. 220.

47. P. van Moorsel, "Jephthah? Or, an Iconographical Discussion Continued", F. Geus and Fl. Thill (Ed.), *Mélanges offerts à Jean Vercoutter*, Paris, 1985, p. 273-278.

48. J. Leroy in a undated ms with description of the wall-paintings in St. Anthony (Archives of the Institut français d'archéologie orientale in Cairo).

49. K. Weitzmann, "The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai", *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964), p. 341-352.

50. See n. 47.

51. Aphraates, *Demonstr. 21 (De Persecutione)* v. 12 (J. Parisot, *Patrologia syriaca* 1, Paris, 1894, p. 963: "...Iephte votum devovit et primogenitam suam in sacrificium obtulit, Iesus Patri suo pro omnibus in sacrificium oblatus est..." and Ephrem, *Carm. Nisiben*, 70, v. 12, (E. Beck, *C.S.C.O.* 241, 102: "...Es ziemte dem Priester, dass er mit dem aus ihm stammenden Blut seinen Dienst ausübte, - um ein Typus zu werden für seinen Herrn, der mit seinem eigenen Blut sein priesterliches Amt versah."

52. Chitty (as in n. 28), 9. See for biblical influences on the *Apophthegmata*: L. Mortari, *Vita e Detti dei Padri del Deserto*, I, Rome, 1975, p. 41 with some critical remarks on H. Dörries, "Die Bibel im ältesten Mönchtum", *Wort und Stunde*, I, Göttingen, 1965, p. 251-276.

53. Bawit, cell 2 (Ch. Palanque, "Rapport sur les recherches effectuées à Baouît", *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 5 (1906), p. 12-13), cell 17 (Clédât vol. I (as in n. 4), p. 75 ff.), cell 20 (Maspéro-Drioton (as in n. 4), p. X and 10), and cell 46 (J. Clédât, "Nouvelles recherches à Baouît, Campagnes 1903-1904", *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1904, p. 523).

54. Bawit, cell 3 (Clédât, vol. I, (as in n. 4) p. 13 ff. and 23 ff.), cell 6 (Maspéro-Drioton (as in n. 4), p. 145) and cell 18 (Clédât, vol. I (as in n. 4), p. 87 ff.).

55. Bawit, cell 42 (J. Clédât, "Nouvelles recherches..." (as in n. 53), p. 522).

56. Saqqara, cell 1723 (van Moorsel and Huijbers (as in n. 5), p. 153-156.

57. Maspéro-Drioton (as in n. 4), p. 145.

58. See n. 55.

59. H.-G. Severin, "Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I.", *Jahrbuch der Berliner Museen* 12 (1970), p. 211 ff.

60. P.P.V. van Moorsel, "Die stillende Gottesmutter und die Monophysiten", E. Dinkler (Ed.), *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit*, Recklinghausen, 1970, p. 281-290.

61. J. Muysers, *Maria's Heerlijkheid in Egypte*, vol. I, Leuven-Utrecht, 1935, p. 135-152 and 154-155.

62. Ephrem, *Hymni de Nativitate (Epiphania)* (as in n. 35), p. 187-188.

63. C. Vona, *Omelie mariologiche di S. Giacomo di Sarug*, Rome, 1953, p. 162.

64. Unlike in Byzantine art, in Egypt the *Theotokos* never has been depicted as a single theme in apses of churches.

65. P. van Moorsel, *The vision of Philotheus*, M. Krause (ed.), *Nubische Studien*, Mainz, 1986, p. 337-340.

66. Coquin and Laferrière (as in n. 13), p. 308.

67. Coquin and Laferrière (as in n. 13), p. 296-297.

68. Ezekiel 1,13 and 16; Ezekiel 10,10.

69. Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 100-108.

70. A. Grabar, *Martyrium*, vol. II, Paris, 1946, p. 178-179; see, however, p. 212 for a different kind of interpretation.

71. Th. Klauser, review of Chr. Ihm (as in n. 69), *Jahrbuch für Antike und Christentum* 4 (1961), p. 176.

72. J. Engemann, "Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola", *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17 (1974), p. 21-46 and van Moorsel (as in n. 65).

73. J. Assfalg, *Die Ordnung des Priestertums* (Ein altes liturgisches Handbuch der Koptischen Kirche), Cairo, 1955, p. 80-85.

74. Muysers (as in n. 61), p. 160.

75. Muysers (as in n. 61), p. 108.

76. Muysers (as in n. 61), p. 108-109.

77. Miller (as in n. 1), p. 144 (John the Persian 4), p. 231 (Poimen 102) and 246 (Poimen 178).

78. Chitty (as in n. 28), p. 17.

79. The Author is grateful for stimulating remarks of the Fathers Michel van Parijs and Emmanuel Lanne from the monastery of Chevetogne in Belgium. This study has been translated by Dr Rosemary van Wengen - Shute, Leiden.

Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie

Par Ana DUMITRESCU

Les peintures murales de l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeş constituent le seul ensemble important¹ de l'époque des Paléologues conservé en Valachie. Tous les chercheurs, qui ont étudié ce monument, ont daté les peintures de la deuxième moitié du xiv^e siècle², parfois, avec plus de précision, du début du dernier quart du siècle³. Nous avons abordé l'étude de cet ensemble dans le cadre d'une recherche générale sur l'iconographie du Jugement dernier⁴. Les problèmes soulevés par l'analyse des restes d'une composition illustrant ce thème nous ont amenés à réfléchir sur la date de l'ensemble des peintures, ainsi que sur leur commanditaire et leurs auteurs possibles.

Nous sommes conscients de ne pouvoir, dans le cadre du présent article, résoudre tous les problèmes soulevés par cet ensemble. Nous donnons ici le premier résultat de nos recherches. Étant donné le grand nombre d'études consacrées aux peintures d'Argeş, nous serons obligés de passer brièvement en revue les thèses soutenues par nos prédécesseurs. Après cette première partie, nous aborderons l'étude des peintures de Saint-Nicolas d'Argeş. Pour chaque partie de l'église, nous commencerons par l'analyse du programme iconographique pour passer ensuite à l'étude des images. Leur iconographie nous permettra de tirer les conclusions nécessaires pour pouvoir établir à quelle époque, pour quel commanditaire et par quels artistes a été réalisé l'ensemble des peintures de Saint-Nicolas d'Argeş. Le style des peintures de cette église est assez altéré par les repeints et les lavages violents. En attendant la fin de l'actuelle restauration, nous ne pouvons suivre l'exemple de certains chercheurs qui en guise d'analyse stylistique ont étudié la typologie des silhouettes; nous préférons, dans un premier temps, ne tenir compte du style que dans les cas extrêmes, où les formes et la composition peuvent confirmer l'analyse iconographique. En dernier lieu, nous tâcherons de formuler des hypothèses sur l'identification des personnages figurés dans les scènes votives.

PRINCIPALES THÈSES ÉMISES SUR LA DATE DE LA CONSTRUCTION ET DES PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE

Première grande restauration d'un monument réalisée par la toute jeune *Commission des monuments historiques*, notre église (fig. 1) a été sauvée de la démolition⁵ par des travaux commencés au début du xx^e siècle. Trop souvent critiquée, cette restauration fut magistrale pour l'époque⁶. L'équipe de la *Commission* publia pour la première fois les peintures de Saint-Nicolas dans son bulletin, en 1923⁷. A cette occasion on a daté la construction de l'église d'après un graffiti gravé dans le mortier. Ce graffiti⁸ parle de la mort du prince Basarab⁹, qui serait survenue en 1352 à Câmpulung. L'on a déduit qu'à cette date le monument était déjà achevé ou au moins en cours de construction. La fondation de l'église a été attribuée au fils de Basarab, son associé et son successeur au trône.

Un des arguments qui a servi cette thèse a été l'homonymie entre le patron de l'église et le prince, qui s'appelait Nicolas-Alexandre.

Quant au commanditaire de la peinture, on a affirmé qu'il s'agissait de Radu, fils cadet de Nicolas-Alexandre, devenu prince régnant après la mort de son frère Vladislav. Deux arguments ont servi cette hypothèse : la tradition locale et le tableau votif. En effet, la tradition veut que le donateur de l'église soit le prince *Radu le Noir*, fondateur légendaire de la Valachie. On a considéré que Radu était réellement le *ktitor* des peintures de Saint-Nicolas et que seule la confusion avec le prince Noir était un fait de légende. D'autre part on a cru reconnaître ce même prince sur le tableau votif¹⁰. Par conséquent, les peintures ont été datées des années soixante-dix du xiv^e siècle. D'après le style de l'architecture de l'église l'on a conclu que Saint-Nicolas d'Argeş a été construite par une équipe d'artistes constantinopolitains. En ce qui concerne les peintures, il a été remarqué qu'il y a deux styles différents, d'où l'on a avancé l'hypothèse de deux maîtres d'œuvre. L'existence d'inscriptions en grec et en



1. L'église Saint-Nicolas d'Argeș.

slave a fait penser que l'un des maîtres était grec et l'autre slave. Des similitudes iconographiques de certaines peintures avec des mosaïques de Kahrié Djami ont fait croire que le peintre grec était constantinopolitain.

A la suite des fouilles faites autour de l'église l'on a découvert les fondations de deux bâtiments. Il est bien connu par les actes médiévaux que Argeș, était l'une des résidences des princes valaques¹¹. D'ailleurs, ceci a généré le nom moderne de *Curtea* (la cour) de Argeș. La conclusion de l'équipe de la Commission des monuments historiques a été que les deux bâtiments appartenaient à la résidence princière et que, par conséquent, Saint-Nicolas était la chapelle palatine. C'est pourquoi l'on appelle ce monument l'église princière.

Une deuxième publication, plus détaillée, a été entreprise, peu de temps après, par Tafrali¹². Celui-ci, opposé pour des raisons personnelles à l'équipe de la *Commission des monuments historiques*, s'appliqua à critiquer les travaux et à corriger les conclusions des restaurateurs. Pour lui l'église et sa décoration dateraient de 1262¹³. Le donateur serait le légendaire prince Noir, fondateur de la Valachie. Les peintures d'Argeș seraient, à son avis, proches de l'art italo-byzantin des XII^e et XIII^e siècles. Les théories de Tafrali n'ont eu pratiquement aucun écho parmi les spécialistes¹⁴.

Les véritables controverses sont apparues ces dernières années. Si tous les chercheurs s'accordent à attribuer la fondation de l'église à Nicolas-Alexandre, deux avis différents concernent le commanditaire des peintures. Certains consi-



2. Saint-Nicolas d'Argeș, Présentation de la Vierge au temple, narthex (détail).

dèrent qu'il s'agit de Vladislav¹⁵, d'autres qu'il s'agit de son frère et successeur Radu I^{er}¹⁶.

Quant aux artistes ayant travaillé à la décoration de l'église, tous les chercheurs les considèrent comme des Balkaniques. Pour certains ils seraient venus de la capitale de l'Empire¹⁷, en emportant avec eux des cahiers de modèles dont un aurait été inspiré par les mosaïques de Kahrié Djami. Pour d'autres, les peintres d'Argeș, auraient été des Macédoniens venus probablement de Thessalonique¹⁸. Dans ce cas l'on rapproche ces peintures de celles des églises des Saints-Apôtres et de Saint-Nicolas-Orphanos, sans nier pour autant l'iconographie constantinopolitaine de certaines scènes. Parfois l'on a remarqué des caractéristiques serbes¹⁹ dans les peintures d'Argeș et l'on a cru reconnaître une troisième main²⁰.

Au-delà des datations, dans le cadre des études iconographiques sur les mosaïques de Kahrié Djami²¹ et sur les peintures de l'église du monastère de Kalenić²², l'on a souligné la filiation entre la décoration de l'église valaque et celle de l'exonarthex de l'église constantinopolitaine.



3. Saint-Nicolas d'Argeș, Fiançailles de Marie, narthex (détail).



4. Saint-Nicolas d'Argeș, Fiançailles de Marie, narthex.

Un autre problème qui divise les chercheurs est la destination d'origine de l'église. Certains acceptent les conclusions des restaurateurs et considèrent que Saint-Nicolas était la chapelle de la résidence princière²³. D'autres pensent que dans notre église officiaient les premiers métropolitains valaques²⁴. Comme l'a très bien dit Grigore Ionescu²⁵, «le problème est d'ordre purement historique». Pourtant, nous serons amenés à soulever cette question.

ANALYSE DES PEINTURES DU NARTHEX

Les peintures anciennes conservées dans le narthex se trouvent uniquement sur les registres

supérieurs des murs est et ouest, ainsi que sur la voûte en berceau. Le mur oriental est dominé par une *Déisis* avec donateur figurée à l'intérieur d'une niche aveugle située au milieu du mur. Plus bas se trouvent trois fragments d'une composition avec le Jugement dernier. De part et d'autre de ces images, se déroulent des scènes de la vie de saint Nicolas. Au dessus, encadrant la *Déisis*, figurent deux conciles œcuméniques. Sur la voûte sont représentés quatre autres conciles.

Sur le mur occidental on trouve la suite du cycle de saint Nicolas, qui a, sans doute, été représenté en bande continue autour du narthex. A l'intérieur de la niche aveugle symétrique à celle où est figurée la *Déisis*, apparaît la Présenta-



5. Église de la Vierge de Kalenik, Fiançailles de Marie (d'après Živković).

tion de la Vierge au temple. A droite est représentée la scène où la Vierge est confiée à Joseph, et à gauche le 7^e Concile oecuménique.

Dans l'état actuel de conservation de la peinture ancienne l'on peut reconnaître quatre cycles dans le programme iconographique du narthex : les conciles, la Vie de saint Nicolas, un cycle de l'Enfance de la Vierge et le Jugement dernier. Bien que très mal conservé, le cycle des Conciles était complet, car tous les sept étaient représentés. La vie du patron de l'église a dû être illustrée en entier exception faite de la mort de Nicolas. En effet, la première scène de ce cycle, la naissance de saint Nicolas, figure à la gauche de la *Déisis*, sur le mur oriental. Les autres scènes, ordonnées dans le sens des aiguilles d'une montre, se succédaient en une bande faisant le tour du local. La dernière scène, où saint Nicolas sauve trois marins, figure à la droite de la *Déisis*.

En ce qui concerne le cycle de l'Enfance de la Vierge, on a souligné le fait qu'il est inhabituellement court²⁶. Il est vrai qu'il y a la place pour deux autres scènes, sur le mur nord, qui auraient pu compléter la série. Même dans cette hypothèse, le cycle serait curieux, car il commencerait avec la Présentation au temple, et non pas par la Naissance de la Vierge, comme à l'accoutumée.

Les chercheurs considèrent que ce cycle a été peint par le deuxième maître d'Argeș, le maître des «personnages statiques et agglutinés»²⁷. En ce qui concerne l'iconographie de la Présentation au temple (fig. 2), plusieurs de nos prédécesseurs ont souligné le rapprochement avec des fresques de Serbie²⁸. L'on a cité surtout celles de l'église de la Vierge de Studenica et celles du catholicon de Chilandari. Cependant une composition encore plus proche est celle de Gračanica²⁹. De toute manière, il s'agit du type iconographique où les parents de Marie suivent le cortège des vierges. Ce type est assez courant dans la peinture serbe du XIV^e siècle.

Quant aux Fiançailles de Marie (fig. 3), le détail qui nous frappe dès le premier abord est d'ordre stylistique. Les personnages sont animés davantage par le drapé des vêtements que par leur propre mouvement; les très nombreux plis moulent les corps d'un drapé «mouillé». Les figures très en relief contrastent avec celles de la scène précédente, très allongées et vêtues de manière à dissimuler les formes. De plus, Zacharie a changé de manteau. Décoré de lettres dans la Présentation au temple, son manteau est orné de perles dans cette deuxième scène. Ces différences de style nous font croire que les deux scènes du cycle de la Vierge ont été peintes par deux peintres différents. En cherchant des affinités iconographiques pour la composition représentant les Fiançailles de Marie, nous avons découvert que son iconographie (fig. 4) est extrêmement proche de celle du même sujet peint à Kalenik³⁰ (fig. 5). Dans l'église de la région de la Morava, le sujet est représenté dans deux scènes bien séparées. Dans la première, le grand prêtre prie devant l'autel, tandis que dans l'autre scène, il confie Marie à Joseph. A Argeș, les deux épisodes sont réunis dans une composition unique. Les deux figures de Zacharie, en prière et présentant la Vierge, se superposant par manque de place. Malgré cet entassement des personnages d'Argeș, leurs attitudes sont identiques à celles de Kalenik.

Sans pouvoir affirmer avec certitude que les deux scènes du cycle de l'Enfance de la Vierge ne

6. Saint-Nicolas d'Argeș, *Déisis*, narthex.



7. Saint-Nicolas d'Argeș, Donateur de la *Déisis*, narthex.

sont pas contemporaines, nous retenons le fait qu'elles ont été peintes par deux maîtres différents, dont un a pratiqué une iconographie connue dans l'École de la Morava.

Le problème posé par le Jugement dernier du narthex

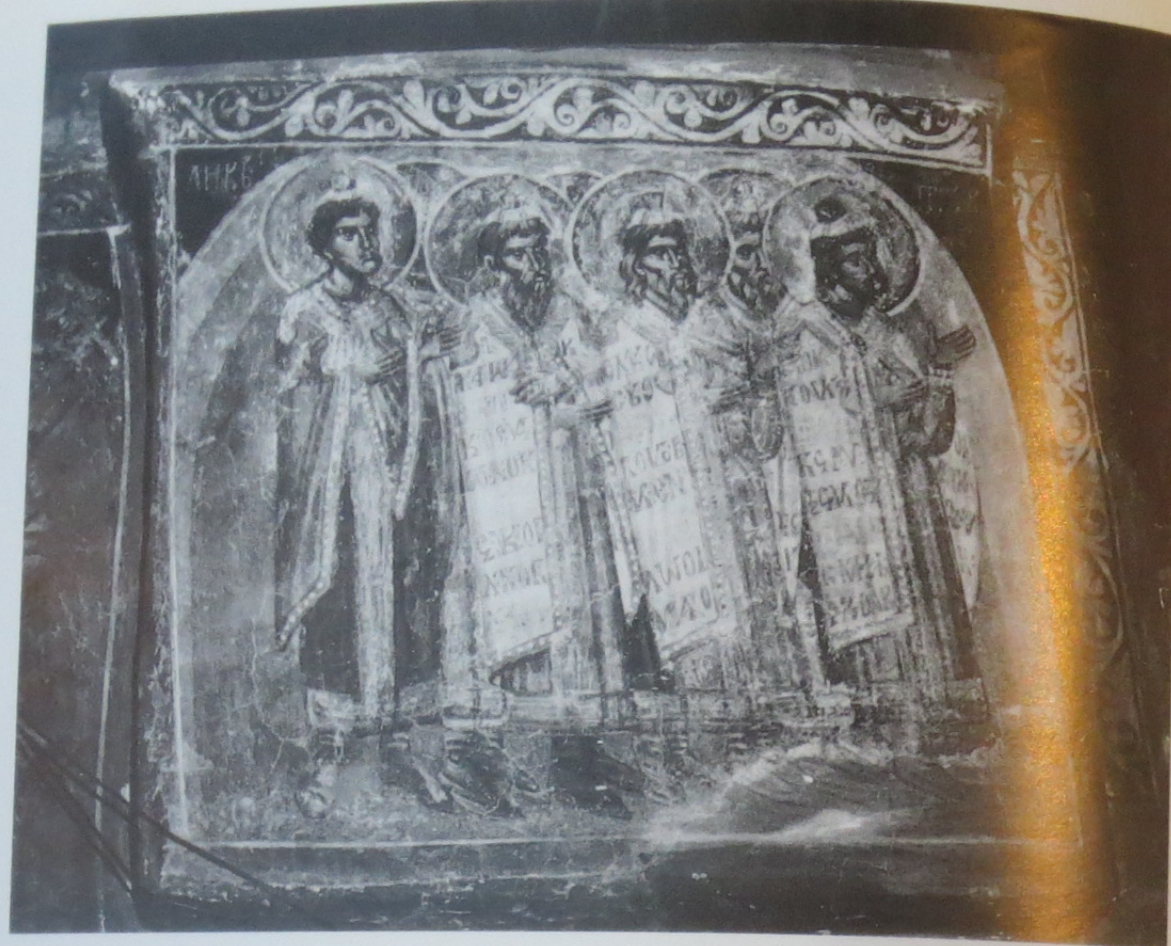
Tous les chercheurs qui ont étudié les peintures de Saint-Nicolas d'Argeș, se sont contentés de remarquer la conservation partielle de ce thème et ont considéré que la *Déisis* en faisait partie. Quant à nous, nous avons remarqué trois faits curieux du point de vue strictement iconographique : la *Déisis* est inadaptée à un Jugement dernier; le cycle de saint Nicolas devait interrompre la composition et, enfin, les apôtres ne devaient pas être représentés, leur place habituelle étant prise par les Conciles et ne pouvaient se trouver décalés vers le bas car à cette place se trouvent les scènes de la vie de saint Nicolas.

Tous nos prédécesseurs ont souligné le caractère particulier de la *Déisis* (fig. 6) d'Argeș, en signalant la substitution de saint Nicolas au Pro-drome, mais personne n'a douté qu'elle fasse partie du Jugement dernier. Pourtant plusieurs

détails sont troublants. Le premier trait peu habituel est la présence de saint Nicolas, le deuxième est la représentation d'un donateur anonyme (fig. 7) aux pieds de Jésus et le troisième est le type iconographique du Christ.

S'il est vrai qu'il y a des *Déisis* indépendantes où saint Jean-Baptiste est remplacé par un autre saint³¹, il est difficile d'admettre que le Pro-drome soit remplacé dans une composition avec le Jugement dernier. De toute manière ce serait un cas sans précédent et sans suite. Une figure votive est tout à fait à sa place dans une *Déisis*³², mais la présence du donateur en plein milieu d'un Jugement dernier est peu probable, même si la représentation des fondateurs de l'église est très souvent associée à ce thème³³. A ces deux aspects très inattendus pour une *Déisis* faisant partie d'un Jugement dernier vient s'ajouter un troisième : le Christ est représenté selon le type *Pantocrator* et non pas Juge – c'est-à-dire faisant le signe du partage des élus et des damnés. Les cas où le Christ *Pantocrator* est associé au Jugement dernier sont des exceptions³⁴. Il s'agit, donc, d'une *Déisis* comportant trois éléments rares. Si chacun pourrait y figurer séparément sans trop choquer, les trois à la fois sont inadmissibles pour

8. Saint-Nicolas d'Argeş, Jugement dernier, chœur des prophètes.



9. Saint-Nicolas d'Argeş, Jugement dernier, chœurs des justes.

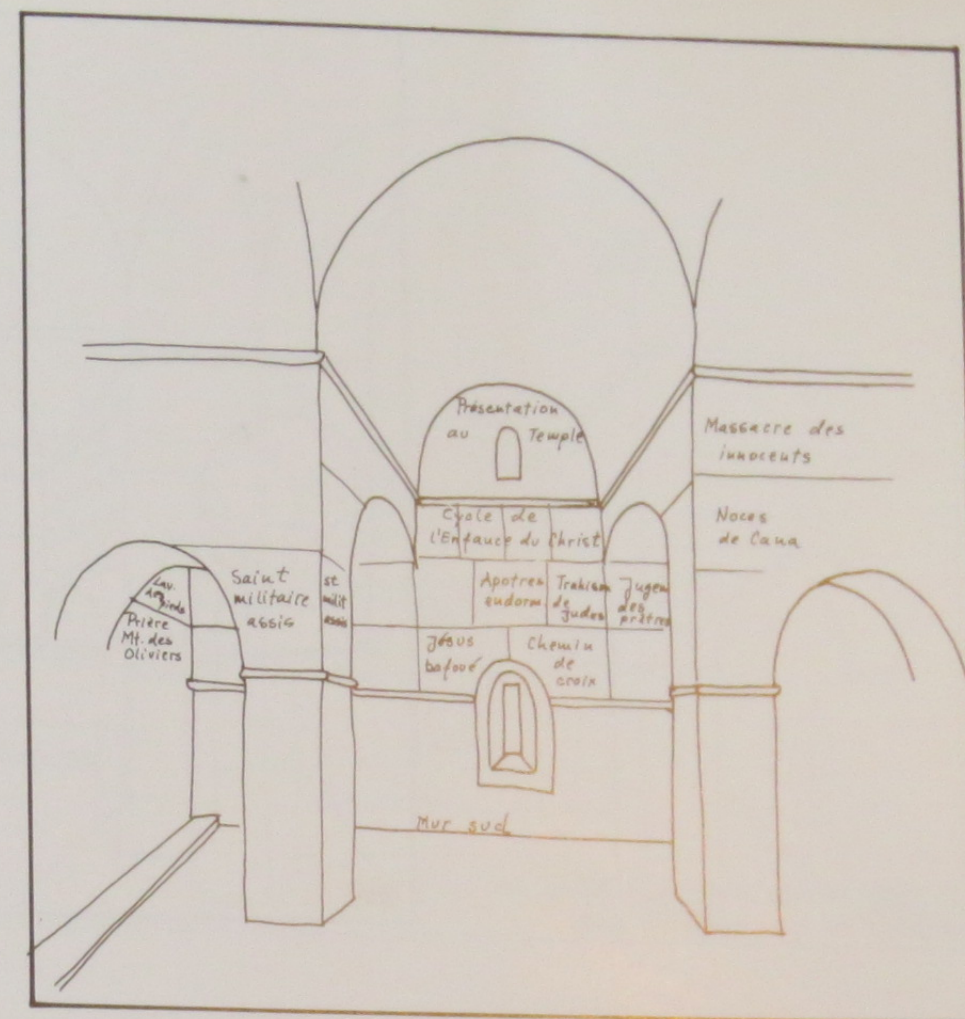
un Jugement dernier. Par conséquent, nous considérons que cette *Déisis* ne peut pas faire partie de ce thème.

Nous connaissons un seul exemple où une composition avec le Jugement dernier est interrompue par des scènes appartenant à un autre cycle. Il s'agit d'une petite église de village en Crète, l'église Saint-Georges de Pléméniana³⁵, dont les peintures datent du xv^e siècle. Une disposition aussi exceptionnelle serait curieuse dans

le cas d'une église palatine ou métropolitaine, comme Saint-Nicolas d'Argeş.

L'on peut supposer que de nombreux épisodes du Jugement dernier figuraient au bas de ce mur est, là où la peinture ancienne n'est plus conservée. Le seul détail qui ne pouvait pas y figurer est le collège apostolique et les milices célestes. En effet, ces personnages figurent habituellement de part et d'autre de la *Déisis*, ou, plus rarement, dans le registre immédiatement inférieur, ou sur

10. Saint-Nicolas d'Argeş, schéma des peintures du mur sud du naos.



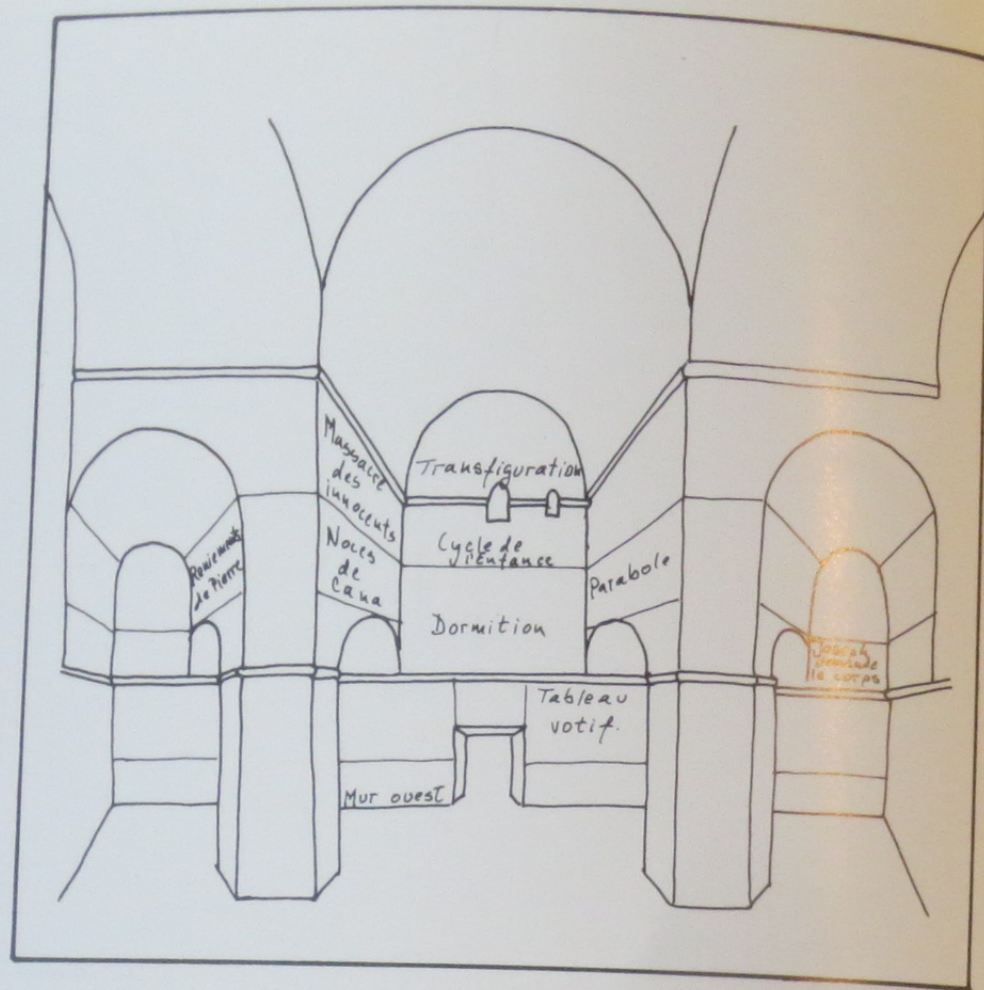
la voûte. Dans les compositions où ce détail n'est pas conservé, des lacunes démontrent que les apôtres y étaient représentés³⁶. Nous ne connaissons aucun cas où l'on serait certain que les apôtres ne figuraient pas dans une composition byzantine avec le Jugement dernier. Cette omission à Argeş nous semble pour le moins insolite.

Sans la représentation de la *Déisis* et du collège apostolique, il s'agirait d'une composition tronquée, une composition sans son registre supérieur. Ce registre est le plus important de l'iconographie du Jugement dernier, car l'on y représente les instances de jugement : le Christ – juge suprême –, et les apôtres – co-juges. D'autre part, on ne peut avoir aucun doute que les fragments encore conservés et ceux vus par les restaurateurs du début du xx^e siècle ne fassent partie d'un Jugement dernier. Il s'agit des chœurs des justes, du mauvais riche de la parabole de Lazare et des traces du Fleuve de feu, détails caractéristiques de ce thème.

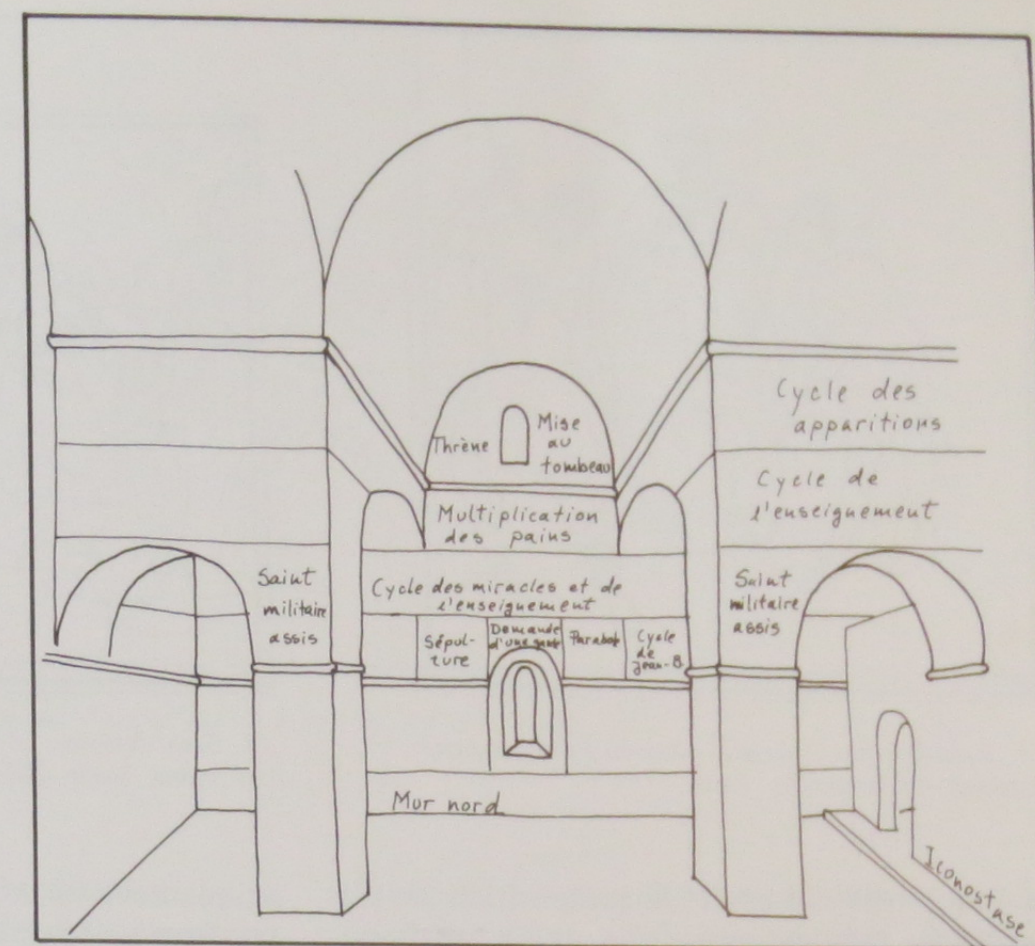
Il est difficile d'analyser l'iconographie et surtout le style de ce Jugement dernier (fig. 8 et 9), car les fragments conservés sont très peu significatifs³⁷. D'autres chercheurs ont déjà affirmé que la *Déisis* a été peinte par un autre artiste que l'auteur des fragments du Jugement dernier. Comme nous avons déjà établi que la *Déisis* ne faisait pas partie du Jugement dernier, ce détail

ne nous importe pas. Nous nous contenterons de souligner que les personnages du chœur des prophètes sont habillés comme Zacharie dans la scène de la Présentation de la Vierge au temple : d'un manteau décoré de lettres. De même, leurs cheveux sont traités de la même manière que ceux des figures de la scène mentionnée, c'est-à-dire avec les mèches bien séparées. Pourtant ces éléments ne nous semblent pas suffisants pour conclure que les deux compositions, le Jugement dernier et la Présentation de la Vierge au temple sont peintes par le même artiste.

En ce qui concerne le Jugement dernier, nous pensons que la seule explication possible est que les fragments conservés appartiennent à une première couche de peinture, différente de celle des autres parties du décor du narthex. Dans un premier temps, le Jugement dernier a dû être peint intégralement. Plus tard, pour un motif qui reste à établir, le programme iconographique a été changé. A cette occasion, la *Déisis* eschatologique a été remplacée par une *Déisis* votive, et, à la place des apôtres, on a peint deux Conciles œcuméniques. Des scènes de la vie de saint Nicolas ont empiété sur d'autres détails de la composition du Jugement dernier. Les fragments restés en place au moment de la deuxième décoration, beaucoup plus nombreux qu'aujourd'hui, ont été attachés à la nouvelle *Déisis* et ont dû être consi-



11. Saint-Nicolas d'Argeș, schéma des peintures du mur ouest du naos.



12. Saint-Nicolas d'Argeș, schéma des peintures du mur nord du naos.

dérés suffisamment cohérents pour pouvoir être conservés en l'état.

Le nouveau problème qui se pose est de savoir à quelles époques l'on a exécuté les deux couches superposées. Si le donateur de la *Déisis* était désigné par un nom, il pourrait, peut-être, nous aider à dater la deuxième couche. Pour l'instant nous nous contenterons de remarquer que le changement du programme iconographique, à l'occasion de la deuxième décoration, manifeste un intérêt pour saint Nicolas et pour l'histoire de l'Eglise, car ce sont la vie de saint Nicolas, la *Déisis* votive avec saint Nicolas et les Conciles œcuméniques qui ont bouleversé le programme d'origine. Les deux scènes de la vie de la Vierge semblent uniquement combler un vide dans ce deuxième programme. Reste à savoir si seul le narthex a connu cette deuxième étape de décoration et à essayer de dater les deux couches.

ANALYSE DES PEINTURES DU NAOS

La première impression donnée par les peintures du naos est de grand désordre. Cet effet est dû en grande partie aux peintures du XIX^e siècle qui ne correspondent pas toujours au programme iconographique d'origine. Dans notre analyse, nous n'en tiendrons pas compte. Les peintures médiévales s'ordonnent, le plus souvent, dans des cycles.

Le cycle le plus connu est celui de l'Enfance du Christ, cycle qui rappelle, par son iconographie, les mosaïques de Kahrié Djami. Dans l'état actuel de conservation, le cycle débute par le voyage à Bethléem, mais il est possible qu'à l'origine un autre épisode ait commencé la série³⁸. Les premières scènes se trouvent au registre supérieur (quatrième) du mur méridional (fig. 10). Le cycle continue, au même registre, sur le mur occidental (fig. 11). La dernière scène, qui s'y trouve, est le voyage de la sainte famille à Jérusalem. La lunette sud illustre un autre épisode de l'Enfance : la Présentation au Temple.

Aux deuxième et troisième registres du mur sud a été illustrée la Passion du Christ. Ce cycle était composé de nombreuses scènes, dont la plupart sont conservées. La fin de la vie terrestre du Christ y est racontée à partir de la Cène et du Lavement des pieds jusqu'au Crucifiement et à la Descente de croix (ces dernières scènes sont conservées dans une rédaction moderne).

Au quatrième registre du mur nord (fig. 12), se trouve la composition en frise de la Multiplication des pains. Cette scène est entourée de deux peintures modernes. L'on peut supposer qu'elle appartenait à un ensemble illustrant les miracles et le ministère du Christ. En effet, au registre immédiatement inférieur figurent des scènes de ce cycle. Au deuxième registre de ce même mur ont été racontés les différents épisodes de l'Ense-

velissement du Christ. Le cycle commence par la scène où Joseph d'Arimathie demande le corps de Jésus; suivaient deux scènes non conservées et la Mise au tombeau. La série finit avec une scène à deux épisodes : les Juifs demandant une garde pour le tombeau et les saintes femmes découvrant la sépulture vide.

L'illustration d'une parabole³⁹ relie le cycle de l'Ensevelissement du Christ à celui de la Vie de Jean-Baptiste. Ce dernier cycle se développe dans la prothèse. Nous en parlerons dans l'analyse des peintures du sanctuaire. Sur la lunette qui couronne le mur septentrional ont été figurées deux scènes qui, en quelque sorte, doublent le cycle de l'Ensevelissement figuré plus bas. En effet, l'on peut voir ici le Thrène et la Mise au tombeau. Par conséquent, sur le même mur, la même scène a été figurée deux fois, dans des rédactions différentes.

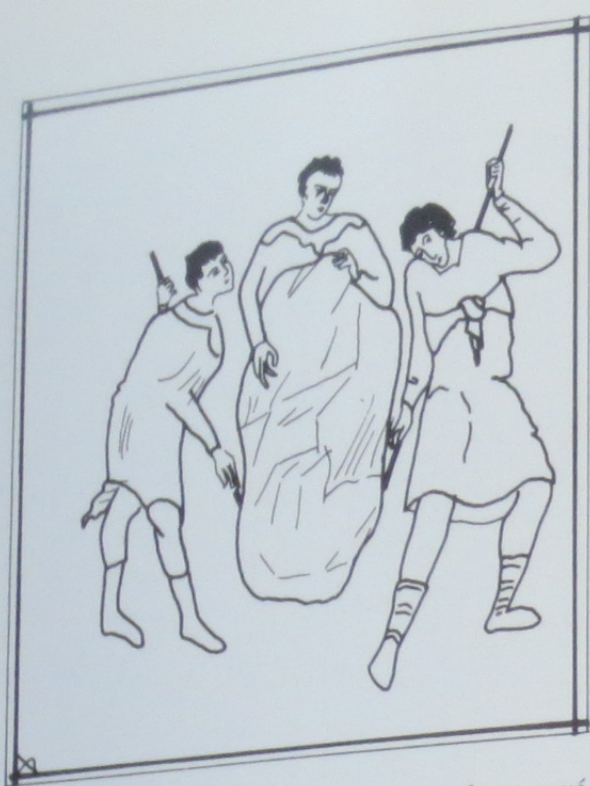
Des scènes disparates complètent le programme du naos. Ainsi la Transfiguration a été représentée sur la lunette occidentale. Plus bas, correspondant aux troisième et deuxième registre, apparaît la vaste composition de la Dormition de la Vierge. La scène est encadrée par les Noces de Cana et l'illustration d'une parabole. Le registre inférieur, ainsi que les quatre piliers sont décorés des effigies de saints en pieds. Deux images votives figurent à ce niveau. Une des deux est le tableau votif peint sur le mur occidental, à

côté de l'entrée. L'autre se trouve sur la face orientale du pilier nord-est et représente un personnage béni par un *Pantocrator* figuré au-dessus. En haut des piliers l'on peut voir des saints militaires assis. Sur la calotte de la coupole figurait le Christ *Pantocrator*. Le tambour est réservé aux prophètes et les pendentifs aux évangélistes⁴⁰.

Ce programme iconographique semble assez traditionnel et le seul détail qui attire notre attention est l'existence des deux rédactions de l'Ensevelissement du Christ sur le mur nord. De plus, nous anticiperons en signalant que dans le programme du bēma figure une deuxième scène illustrant les saintes femmes au tombeau, sujet représenté aussi sur ce même mur nord. Nous passons à l'analyse de l'iconographie des peintures du naos et nous commencerons par ce mur septentrional où figurent les deux scènes illustrant l'enterrement du Christ.

Le mur nord du naos

Le cycle de l'Ensevelissement du Christ commence au bout de la nef nord, sur le mur qui clos le diakonikon et se poursuit sur le mur nord. Il comportait cinq scènes dont la première est conservée partiellement tandis que les deux dernières se trouvent dans un état satisfaisant. La scène qui débute la série représente Joseph d'Arimathie qui demande à Pilate le corps de Jésus.



13. Saint-Nicolas d'Argeș, Mise au tombeau, préparation de la tombe, naos.



14. Saint-Nicolas d'Argeș, Multiplication des pains, naos (détail).

Bien que mal conservée, la composition est très proche de celle du catholicon de Dečani⁴¹.

Les deux scènes qui suivaient ne sont pas conservées, mais il est probable que l'une des deux représentait le Thrène. En effet, la composition de la quatrième scène montre une partie d'un cortège de plusieurs personnages qui portent le crucifié posé sur une dalle en pierre. Le corps du Christ est enveloppé du linceul fixé avec des bandelettes. La plus grande partie de cette quatrième scène est occupée par la préparation de la sépulture. Trois personnages (fig. 13) déplacent, vers la tombe béante, une grosse pierre non-taillée. Sans être identique, l'iconographie de cette scène est très proche de deux scènes associées peintes à Dečani⁴².

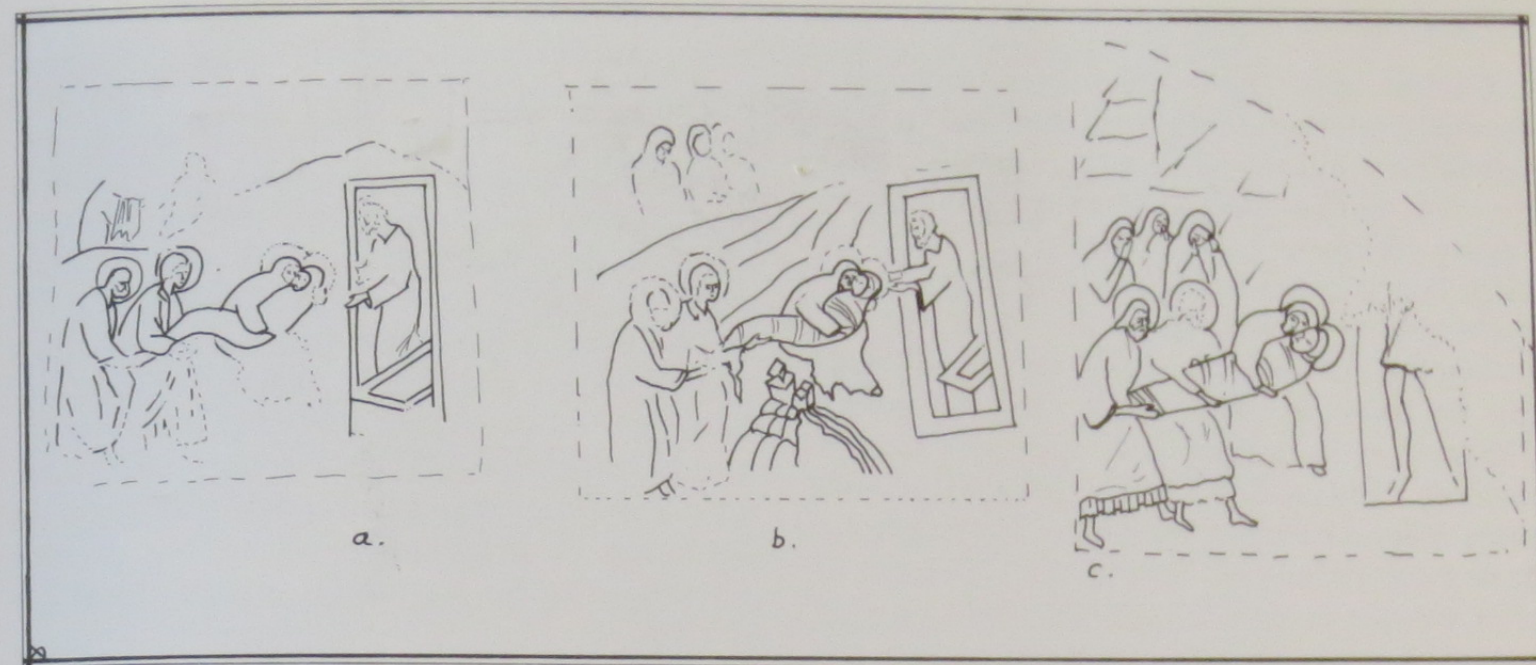
Le cycle finit avec une scène où l'on peut voir, d'une part les Juifs demandant à Pilate une garde pour la tombe de Jésus, et, d'autre part, les saintes femmes découvrant le sépulcre vide. A Dečani⁴³ les deux épisodes sont associés aussi. Pourtant, l'iconographie, très proche, n'est pas identique. Cela s'applique surtout à l'épisode des saintes femmes. Ce détail connaît à Dečani une rédaction très laconique. En revanche, à Argeș l'on peut voir un détail curieux. Tandis que les saintes femmes arrivent de derrière un décor rocheux, un ange manipule la dalle de pierre qui couvrait la tombe. Tout cela se passe en présence des gardes endormis. L'attitude de l'ange surprend, car, selon la tradition, les saintes femmes trouvent l'ange assis sur la tombe vide, ou à côté.

En analysant le style de ces scènes, nos prédécesseurs ont affirmé qu'elles seraient dues au «premier maître» d'Argeș. Cette paternité se base

uniquement sur «le mouvement et l'élégance»⁴⁴ des figures. Mais en réalité les costumes portés par les personnages de ces scènes diffèrent de tous les costumes peints dans cette église. De même, les décors rocheux semblent plus pointus qu'ailleurs et rappellent ceux de Dečani.

Dans l'état actuel de nos recherches il serait encore hasardeux d'affirmer que ce petit cycle n'est pas contemporain des scènes contiguës. Pourtant, il nous semble que leur auteur est différent de celui qui a travaillé sur le reste du mur. Les ressemblances iconographiques avec la peinture de Dečani ne sont pas suffisantes pour prouver une inspiration directe. En revanche, l'on peut affirmer que le cycle de l'Ensevelissement du Christ peint à Argeș se situe dans la descendance de Dečani. De futures recherches pourront affiner cette conclusion.

Ce cycle est relié à celui illustrant la vie de Jean-Baptiste par la représentation de la parabole du riche insensé. Nous voudrions nous arrêter sur la signification de cette composition, si souvent citée par nos prédécesseurs. Le fait que le riche est représenté avec une couronne sur la tête a fait croire que le personnage figurait le prince valaque⁴⁵. Celui-ci, à l'instar du riche de la parabole, aurait pensé au salut de son âme en bâtissant ou décorant l'église d'Argeș. Nous pensons que, dans l'hypothèse où la couronne du riche signifierait qu'il s'agit du prince de Valachie, cette scène serait une critique qui lui serait adressée. En effet, la parabole présente un exemple négatif. Pourtant, aucun des princes valaques du XIV^e siècle ne peut être soupçonné de n'avoir pas donné priorité au mécénat religieux⁴⁶.



15. Mise au tombeau à Saint-André sur Treska (a), à Koporin (b) et à Argeș (c).

Nous repoussons cette interprétation de la scène car il faut simplement lire la composition comme une incitation à se préoccuper du salut de l'âme avant les intérêts terrestres. Nous constatons, en revanche, que la parabole est très isolée dans le contexte du registre. En effet, elle ne peut s'attacher ni à l'Ensevelissement de Jésus, ni à la vie de Jean-Baptiste. Cette scène est plutôt à associer aux peintures du registre supérieur, qui illustrent des épisodes des miracles et de l'enseignement du Christ.

Deux autres compositions de ce mur nord attirent notre attention : la Multiplication des pains et la Mise au tombeau. L'iconographie de la Multiplication des pains inclut cette scène dans la série de celles considérées comme inspirées des mosaïques de Kahrié Djami. Il est indiscutable que de très nombreux détails ont leur origine dans la célèbre décoration de l'église constantino-politaine. Un détail très frappant est celui d'un groupe de gens assis (fig. 14), parmi lesquels se trouvent un vieil homme et deux femmes avec un enfant. Tafrali, qui s'opposait à la mise en relation des peintures d'Argeș avec les mosaïques de Kahrié Djami, avait signalé une ressemblance de la composition avec celle de Manasija⁴⁷. Mais la vraie parenté de notre composition se trouve sur les murs de Ravanica et Sisojevac, où ont travaillé les mêmes artistes⁴⁸. Dans les deux cas l'on retrouve les détails iconographiques de provenance constantino-politaine, mais ordonnés d'une manière proche de ceux de Saint-Nicolas d'Argeș. Un même modèle a dû servir dans la région de la Morava et à Argeș.

En ce qui concerne la Mise au tombeau, elle est présentée selon une iconographie classique connue autant par la miniature que par la peinture murale⁴⁹. Le corps du Christ est porté par un groupe d'hommes vers une ouverture verticale qui marque l'entrée du caveau. La peinture serbe du XIV^e siècle connaît de nombreuses représentations de ce type⁵⁰. Tandis qu'à droite un fidèle se trouve déjà dans le tombeau, des hommes qui portent le corps de Jésus se dirigent de gauche à droite suivis par la Vierge et un groupe de saintes femmes. Pourtant, la composition d'Argeș est un peu différente. En effet, ici le corps du Christ est porté par les hommes et la Vierge. Comme dans le cas du Thrène, celle-ci se trouve à la tête du mort. Aidée par deux compagnons de Jésus, la Vierge soutient l'avant-corps de son fils. Trois saintes femmes suivent le cortège. Cette iconographie (fig. 15a) est très proche de celle dont se sont servis les maîtres de Saint-André sur la Treska (Andreaš) et, après, ceux qui ont travaillé à Koporin, dans la région de la Morava (fig. 15b et c)⁵¹.

Par conséquent, pour ces deux propositions, nous nous trouvons en présence d'une parenté de la peinture d'Argeș avec la peinture serbe et macédonienne de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècles. Pour la troisième fois dans notre analyse, nous trouvons des éléments iconographiques postérieurs aux années soixante-dix du XIV^e siècle. A moins d'avancer l'hypothèse que la peinture d'Argeș aurait inspiré Jovan à Andreaš et les maîtres de Ravanica et Kalenić, il faut croire que la filiation a dû se produire en sens inverse.

Comme nous l'avons déjà mentionné, dès la première publication des peintures d'Argeș, on a signalé la similitude iconographique des scènes du cycle de l'Enfance du Christ conservées dans l'église valaque et celles de Kahrié Djami. Par la suite l'on a remarqué la parenté avec le même cycle peint à Kalenić⁵². Les plus récentes recherches ont abouti à la conclusion qu'il s'agit de filiations parallèles, d'après un modèle disparu⁵³ et la ressemblance avec les restes du cycle de l'Enfance de Jésus à Manasija a été à peine mentionnée⁵⁴. A notre avis, l'iconographie de ce cycle à Manasija devait être plus proche de celui d'Argeș et de Kahrié Djami que les peintures de Kalenić. En effet, la grande personnalité du maître de Kalenić a laissé une plus forte empreinte sur l'iconographie des peintures. En tout état de cause, nous retenons le fait que le cycle de l'Enfance du Christ peint à Argeș est présenté selon une iconographie inspirée par les mosaïques de Kahrié Djami, mais aussi bien connue dans la région de la Morava au début du xv^e siècle.

Une autre scène dont l'iconographie est considérée comme inspirée par les mosaïques de l'église constantino-politaine est celle qui illustre les Noces de Cana. La mosaïque de Kahrié Djami comporte de très importantes lacunes. L'on imagine la composition d'origine d'après la peinture d'Argeș⁵⁵. Des tirants métalliques, mis en place à l'époque moderne pour consolider la construction, ont quelques peu endommagé la scène. Pourtant l'iconographie précise nous est connue d'après un cahier de modèles du xviii^e siècle. L'auteur de ce cahier, le maître Radu, a copié certaines scènes de Saint-Nicolas d'Argeș⁵⁶. S'il apparaît indiscutable que l'iconographie a son origine à Kahrié Djami, il faut tenir compte aussi du fait que le même épisode a été représenté de la même façon à Manasija⁵⁷. Par conséquent, comme dans le cas du Cycle de l'Enfance du Christ et de la Multiplication des pains, nous nous trouvons devant une iconographie constantino-politaine pratiquée dans la région de la Morava au début du xv^e siècle.

Sur le mur sud, sous le cycle de l'Enfance, a été peint un long cycle de la Passion. L'histoire des souffrances du Christ a été racontée sur deux registres. Les premières scènes se trouvent sur le mur qui sépare le diakonikon de la nef méridionale, au bout de cette nef, et les autres sur le mur sud. Certaines de ces scènes sont disparues ou abîmées. Nous avons étudié plus en détails seulement quelques unes des compositions conservées.

Le cycle commençait par la Cène, composition très mutilée par des repeints. Les deux épisodes suivants sont le Lavement des pieds et la Prière sur le Mont des Oliviers. Ces deux scènes présentent une iconographie proche de l'iconographie macédonienne des xiii^e et xiv^e siècles. L'iconographie de la composition avec le Lavement des pieds de Saint-Nicolas d'Argeș est proche surtout de l'iconographie des scènes peintes par les peintres de Milutin⁵⁸. Mais elle diffère par les détails. En revanche, nous retrouvons, la même iconographie à Andreaș et à Koporin⁵⁹. Les compositions de l'église de la région de la Morava et de celle de Valachie ont du être réalisées d'après le même modèle copié à Andreaș.

En ce qui concerne la Prière du Mont des Oliviers (fig. 16), nous retrouvons le même modèle macédonien. Surtout le groupe des apôtres endormis suit la même ordonnance que dans les peintures de Michel et Eutychios ou celles de l'église du Christ de Veria et Saint-Nicolas-Orphanos de Thessalonique⁶⁰. Ceux qui pensaient à une origine macédonienne des peintures d'Argeș devaient se référer à ce cycle de la Passion. Mais, de nouveau, le vrai modèle de la composition d'Argeș est la peinture faite par le métropolite Jovan à Andreaș⁶¹. Le modèle a servi une fois à Koporin, comme dans le cas du Lavement des pieds et une deuxième fois à Argeș. Même si, à l'encontre de la logique géographique, l'on considérerait la composition d'Argeș antérieure à celle de Koporin, elle devait se situer à l'extrême fin du xiv^e siècle, sinon au début du xv^e.

La composition la plus réussie du cycle, et l'une des plus belles de toutes les peintures de notre église, est celle qui illustre la Trahison de Judas (fig. 17). Les personnages du premier plan se trouvent dans une agitation extrême, tandis que la perspective est obturée par un véritable mur humain, formé par des Juifs et des soldats romains. Visiblement, le groupe en mouvement et les «spectateurs» ont été peints par deux artistes différents, un maître d'œuvre et un peintre mineur. Nous nous occuperons uniquement de la partie de la composition due au maître. Le Christ figure au milieu de la scène. Judas et ses agresseurs s'inscrivent dans un tourbillon qui vient de la gauche et entoure Jésus par la droite. Le mouvement est accentué par le geste du Christ, qui tourne la tête vers le côté opposé à Judas. Quatre bras se tendent vers Jésus, ceux de Judas et de trois agresseurs. Le bras de l'un d'eux est exagérément allongé. Ces quatre bras dessinent une croix au milieux de laquelle se trouve la tête du Christ.



16. Saint-Nicolas d'Argeș, Prière au Mont des Oliviers, naos.

17. Saint-Nicolas d'Argeș, Trahison de Judas, naos.



Dans la mesure où l'on peut faire abstraction de la magistrale réalisation de cette scène, on remarque l'iconographie et son origine macédonienne. Le plus souvent, dans la peinture byzantine, Jésus est représenté regardant Judas⁶², ou vu de face⁶³. La variante, où le Christ se désintéresse du traître pour s'adresser aux agresseurs semble avoir son origine à Thessalonique. C'est ainsi qu'apparaît la scène à Saint-Nicolas-Orphanos, ou à l'église du Christ à Veria⁶⁴. Mais l'iconographie est plus ancienne encore, car la même attitude du Christ, ainsi que celle d'autres personnages apparaît déjà à Arilje⁶⁵, où avaient travaillé des maîtres thessaloniciens. Plusieurs des personnages d'Argeș, dans les mêmes attitudes, se trouvent aussi dans la composition de l'église serbe. Pourtant, de nouveau, les seules formules presque identiques à la nôtre se trouvent à Andreaș et sa réplique de Koporin⁶⁶ (fig. 18). Voilà donc que ce qui semblait démontrer une filiation macédonienne est en fait une iconographie serbe de l'extrême fin du XIV^e et du début du XV^e siècles inspirée par les œuvres du métropolite Jovan, œuvres tributaires de la grande tradition de la peinture de Macédoine.

La Dormition de la Vierge sur le mur occidental du naos

La plus ample composition de Saint-Nicolas d'Argeș, une des plus belles, mais aussi une des plus énigmatiques est la Dormition de la Vierge. Conformément à la tradition, la scène apparaît sur le mur occidental, au-dessus de l'entrée dans le naos. Plusieurs épisodes, un véritable cycle, y sont représentés. La scène centrale présente le moment où la Vierge étendue sur son lit mortuaire est pleurée par les apôtres et son entourage. Le Christ, accompagné d'une cohorte d'anges, est descendu chercher l'âme de sa mère. Quatre petites scènes encadrent cet épisode. L'on peut voir, à gauche, l'annonce faite à Marie sur sa mort prochaine et la prière de la Vierge et, à droite, les veuves recevant les vêtements de Marie, et Thomas parlant aux apôtres. Dans la partie supérieure de la composition apparaissent les apôtres arrivant sur les nuées et l'Assomption. Cette partie est très défigurée par les repeints. Pourtant L. Wratislaw et N. Okunev⁶⁷ affirmaient que la Vierge donne sa ceinture à Thomas l'incrédule, ce qui est fort possible mais peu visible aujourd'hui.

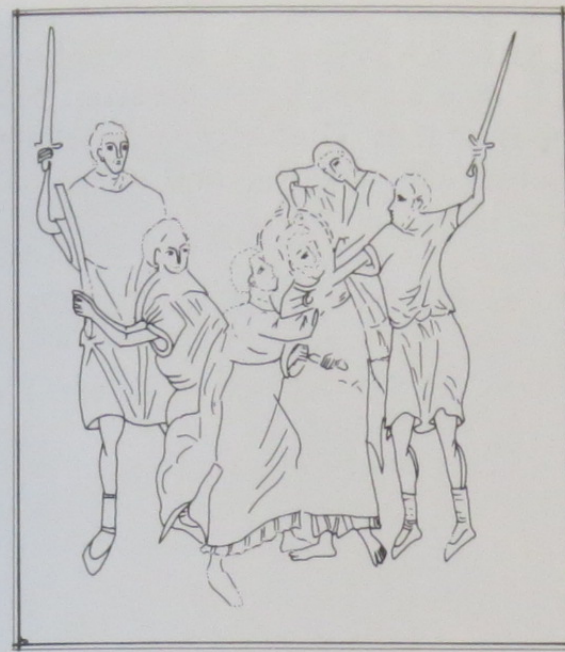
L'on a déjà remarqué un groupe d'anges, figuré derrière Paul, mais à plus grande échelle que les autres personnages de la scène. D. Barbu⁶⁸ considère, à juste titre, qu'il s'agit d'un élément icono-

graphique de la tradition serbe du XIV^e siècle, où des anges se mélangent à ceux qui pleurent la Vierge. Le plus éloquent exemple serait peut-être la composition de Gračanica⁶⁹. Seulement les anges qui suivent le cortège funèbre à Gračanica font partie de la cohorte descendue avec le Christ. En revanche, nous avons trouvé un groupe d'anges très proche du notre dans la composition de la Dormition de l'église de Ravanica⁷⁰ où des anges qui ne font pas partie de l'entourage du Christ forment un groupe compact; ils ont les mêmes proportions que les autres pleurants de la Vierge, parmi lesquels ils se font remarquer par leurs nimbes. A Argeș ces anges sont figurés tout à fait différemment de ceux qui accompagnent le Christ et, de plus, ils sont disproportionnés par rapport aux autres personnages.

Intrigués par ce détail, nous avons regardé de plus près ce groupe (fig. 19 a, b). Il forme une masse compacte qui colle à la figure de Paul, dans la scène centrale, et à celle de Thomas, dans l'épisode où il raconte avoir reçu la ceinture de Marie. Cette dernière figure, celle de Thomas, a attiré notre attention. En effet, une moitié de son corps n'est pas représentée de sorte qu'il semble n'avoir qu'une seule jambe. Il n'est pas impossible que, pour une raison qui reste à établir, on ait effacé une partie de la composition et l'on ait comblé la lacune par ce groupe d'anges d'inspiration moravienne.

D'autre part, devant le lit mortuaire est figuré l'épisode de Jéphonias. Ce personnage ainsi que l'ange qui lui coupe les mains sont toujours représentés à plus petite échelle que les autres personnages de la Dormition. Tel est le cas à Argeș aussi. Mais les proportions des deux corps, qui sont plus courts et trapus que ceux des autres figures, sont les mêmes que celles des anges du groupe latéral. De plus, l'épée de l'ange qui s'apprête à frapper Jéphonias touche presque la poitrine de Paul. Celui-ci tend le bras, d'un geste inutile, couvrant l'aile de l'ange de sa main gauche. Cette superposition des deux figures, de Paul et de l'ange, prouve une maladresse inexplicable pour celui qui aurait ordonné une composition aussi vaste que cette Dormition d'Argeș. Nous pensons que, tout comme le groupe d'anges, ce détail a pu être ajouté par la suite.

A quel moment et pourquoi a-t-on fait ce rajout? Le style des anges plaide sans équivoque pour le Moyen Âge, et même pour l'Ecole de la Morava. La cause peut être une lacune dans la peinture d'origine comblée ainsi. Au même moment on aurait ajouté le détail avec Jéphonias. Le texte d'une hymne mariale, retrouvé partiellement par les restaurateurs du XX^e siècle,



18. Saint-Étienne de Koporin, Trahison de Judas.

accompagnait cette scène⁷¹. Il serait intéressant de savoir si le texte a été ajouté à la même occasion, ou s'il faisait partie de la composition d'origine.

En attendant de revenir sur les images votives, nous tenons à signaler rapidement une autre curiosité du décor de cette église. Il s'agit des saints militaires figurés en haut des piliers. Ils sont représentés assis sur des sièges sans dossier, les armes prêtes à servir. Tania Velmans pense que ces figures doivent être inspirées par des icônes et nous avons entrepris une étude indépendante sur ce sujet⁷². Loin d'avoir résolu et même posé toutes les questions soulevées par la décoration du naos, nous arrêtons ici l'analyse des peintures de cette partie de l'église, en réservant notre conclusion pour la fin.

ANALYSE DES PEINTURES DU SANCTUAIRE

L'analyse des peintures du côté oriental de l'église portera uniquement sur la décoration du béma et de la prothèse car les murs du diakonikon semblent n'avoir jamais été peints. Nous commencerons par la prothèse et passerons ensuite au béma.

La prothèse

En parlant, plus haut, du programme du mur septentrional du naos, nous avons mentionné le cycle de la Vie de Jean-Baptiste. Il commence dans le naos et se développe vers l'abside de la prothèse. Dès le premier abord, nous sommes surpris de constater que les cinq scènes qui composent la série ne se suivent pas. En effet, il y en a trois qui s'alignent après l'illustration de la

parabole du riche insensé, une autre figure un registre plus haut et une cinquième sur le mur opposé, qui sépare le béma de la prothèse, mais des compositions racontant l'Enseignement de Jésus s'interposent. Dans la conque de l'abside de la prothèse est figurée une Vierge *Platytera*. Le mur de l'abside se divise en deux registres. Si celui inférieur est orné de figures de certains Pères de l'Eglise, le registre supérieur présente un sujet peu habituel.

En effet, l'on peut y voir le Christ mort (fig. 20), enveloppé dans son linceul retenu par des bandelettes, entouré d'anges. Le corps de Jésus est étendu sur une dalle en pierre, sous un baldaquin. De part et d'autre, sont figurés des anges-diacres. Chacun est suivi par un groupe d'anges éplorés. Quatre autres anges sont figurés sous l'image du Christ. Ils portent des flambeaux et des encensoirs. Si la représentation du Christ mort est tout à fait habituelle pour la décoration de la prothèse, notre scène en est une représentation curieuse.

Ce qui semble mériter notre attention dans le programme iconographique de la prothèse est le cycle «interrompu» de Jean-Baptiste et cette composition de l'abside. Malheureusement, l'état de conservation des cinq scènes de la Vie du Prologue est très mauvais. Les épisodes conservés sont la Visitation, les reproches à Hérode et l'Emprisonnement, le Banquet chez Hérode, la Décollation et l'Ensevelissement et une scène détériorée qui représenterait l'Annonce à Zacharie. Par conséquent, deux scènes de l'enfance et trois de la fin de la vie de Jean-Baptiste. Sans tenir compte du fait que le cycle est interrompu par des scènes de la vie du Christ, nous pouvons nous étonner du choix des épisodes représentés. Pourquoi aurait-on choisi les deux moments précédant la naissance sans présenter celle-ci et l'imposition du nom? Pourquoi serait-on passé de l'avant-naissance à la fin de la vie du saint sans mentionner sa retraite dans le désert et son ministère?

La seule explication que nous pouvons trouver est que les scènes illustrant l'Enseignement du Christ et celles de la vie du Prologue ont été peintes à des époques différentes. Un premier programme iconographique de la prothèse aurait compris le cycle complet de Jean-Baptiste⁷³. Un deuxième aurait gardé les quelques scènes conservées et aurait comblé les lacunes avec les épisodes de l'Enseignement du Christ. Le mauvais état de conservation du cycle de la Vie de Jean-Baptiste ne nous permet pas de juger son style et les nombreux repeints ont pu altérer l'iconographie d'origine.

19. a et b. Saint-Nicolas d'Argeș, Dormition de la Vierge, naos.



Quant à la composition du mur de l'abside, son interprétation préoccupe les spécialistes depuis longtemps. Tafrali⁷⁴, cherchant des correspondances occidentales, pensait à la représentation du Saint-Sépulcre, selon une iconographie des croisés. Plus tard, Ștefănescu⁷⁵ parle d'une signification liturgique. Il y voit l'illustration d'un moment de l'anaphore. D. Barbu⁷⁶, affine cette interprétation et considère qu'il s'agit de la *prophora*. Les deux explications sont très proches et mettent en évidence une influence liturgique. La référence à la préparation des espèces implique, évidemment, une allusion au sacrifice.

Nous considérons que la nuance est différente et que l'artiste a mis l'accent davantage sur le Christ mort que sur l'interprétation eucharistique. En effet, au lieu de figurer le Christ nu et couvert de l'aër, comme dans l'*Amnos*, il est enveloppé d'un linceul et de bandelettes comme dans l'Ensevelissement. Dans les compositions proches des églises des monastères de Dečani⁷⁷ et Markov⁷⁸, le Christ mort rappelle l'*Amnos* et est accompagné par des évêques. A Argeș les seuls officiants sont deux anges qui portent des *ripidia*.

Il n'est pas important pour le problème posé dans cet article d'établir avec précision le moment de la liturgie qui a influencé l'iconographie de cette composition. Pourtant il nous semble possible que cette image s'inspire du service du Jeudi saint. Ce dernier moment de la liturgie est illustré en général par le Christ de pitié qui se trouve, le plus souvent, dans la prothèse.

Le béma

Dans la conque figure la Vierge à l'Enfant ado-

rée par deux archanges et deux pères de l'Église. Plus bas, sur le mur de l'abside (fig. 21), apparaissent trois scènes d'un long cycle des Apparitions. En descendant encore un registre nous trouvons une vaste composition avec l'Arche de l'alliance. Au niveau immédiatement inférieur figure la Communion des apôtres, et tout en bas, les pères de l'Église.

Au registre supérieur des murs du béma, du côté de la prothèse commence le cycle des Apparitions que nous venons de mentionner. Il fait le tour du béma et continue un registre plus bas, du côté du diakonikon. Des scènes du cycle de l'Enseignement du Christ complètent le programme. Nous remarquons, d'une part, la présence de la scène assez rare, mais souvent étudiée, de l'Arche de l'alliance, la décoration peu habituelle de la demi-calotte et l'interférence de deux registres entre celle-ci et la Communion des apôtres.

L'éloignement entre la Vierge de la conque et la Communion des apôtres est dû en grande partie au cycle des Apparitions. Il nous semble très intéressant de constater que le programme du chœur de certaines églises de l'École de la Morava comporte le même cycle qui se situe au même endroit, c'est-à-dire dans le béma. Comme à Argeș, à Kalenić⁷⁹ ou à Manasija⁸⁰ des scènes du cycle des Apparitions se trouvent entre la composition de la conque et la Communion des apôtres.

En analysant le cycle des Apparitions (fig. 22) de notre église, nous avons remarqué que son iconographie est, à une seule exception près, identique à celle du cycle peint à Kalenić (iconographie déjà employée à la fin du XIV^e siècle à Peć)⁸¹. Dans l'église de la région de la Morava les



trois scènes figurées sur le mur de l'abside sont mal conservées. Pourtant leur identification et reconstitution peut se faire grâce aux mêmes scènes à Argeș. Le choix des épisodes est plus riche en Valachie, mais, pour les scènes communes à Argeș et Kalenić (ainsi qu'à Peć), l'existence d'un modèle unique nous semble indiscutable. Pour l'iconographie des autres scènes nous avons trouvé d'autres références dans la peinture de l'École de la Morava. Ainsi, malgré le fait que les deux épisodes liés à l'Apparition au lac de Tibériade sont conservés très partiellement

à Manasija⁸², leur iconographie semble être la même qu'à Argeș.

Dans le cas du cycle de l'Enfance du Christ, les similitudes iconographiques entre les peintures de l'église valaque et les deux églises serbes pouvaient être mises sur le compte d'une inspiration parallèle d'un modèle constantinopolitain. Ce deuxième cas d'iconographie serbe n'a aucun rapport avec Kahrié Djami. Les peintres des trois églises ont du travailler d'après le même cahier de modèles en circulation dans l'École de la Morava.

La composition la plus remarquable de toute la



20. Saint-Nicolas d'Argeș, abside de la prothèse.

décoration de notre église est l'Arche d'alliance (fig. 22). Le thème apparaît dans la chapelle funéraire de Kahrié Djami⁸³, aux Saints-Apôtres de Thessalonique⁸⁴ et dans trois églises macédoniennes : Lesnovo⁸⁵, Dečani⁸⁶ et Gračanica⁸⁷. Pourtant, nulle part ailleurs il ne figure dans l'abside centrale et ne prend autant d'ampleur qu'à Argeș. Ici, le thème proprement-dit (fig. 23) est enrichi par le cortège des porteurs des vases sacrés (fig. 24). On a essayé d'interpréter le contenu de la scène comme un reflet de la situation politique de la Valachie au XIV^e siècle et l'on a affirmé l'inspiration constantinopolitaine⁸⁸.

Nous pensons que la symbolique mariale du thème est suffisamment connue, pour ne plus insister sur sa signification. Quant à son iconographie, à part le cortège mentionné, la représentation la plus proche nous semble être celle de Gračanica. Ce thème et son iconographie sont venus, sans doute, de la capitale de l'Empire en Macédoine. De là, le thème est remonté jusqu'en Valachie, où il a connu un grand essor à l'époque post-byzantine. Quant au style de la composition, nos prédécesseurs ont reconnu la main du peintre des «personnages dansants»⁸⁹. S'il est vrai que les porteurs des vases sacrés sont assez animés, nous remarquons que le type et l'impériale richesse des costumes et des couronnes sont tout à fait uniques dans la peinture d'Argeș.

La dernière composition que nous analyserons ici est celle abritée par la conque de l'abside. L'on y voit la Vierge à l'Enfant (fig. 25) trônant entre quatre personnages qui lui rendent grâce : deux évêques et deux archanges. Cette composition peu habituelle⁹⁰ a été expliquée par l'importance donnée au saint patron de l'église. En effet, un des deux saints figurés est saint Nicolas (fig. 26). En revanche, il nous semble plus important d'expliquer le choix du deuxième évêque, en l'occurrence Jean-Chrysostome. Sa présence doit être mise en relation avec le texte inscrit au bas de la composition. Il s'agit de l'hymne mariale *Axion estin*⁹¹, hymne chantée dans la liturgie de saint Jean-Chrysostome. Dans le Manuel de peinture, les deux premiers pères cités sont Basile et Jean. A Argeș, le choix a dû être fait en fonction de la liturgie. A Basile, auteur d'une liturgie qui sert quelques fois dans l'année, l'on a préféré Jean dont la liturgie est officiee presque chaque jour⁹².

CONCLUSIONS

Notre analyse des peintures de l'église Saint-Nicolas d'Argeș, a montré qu'il y a au moins deux endroits où une deuxième couche de peinture



21. Saint-Nicolas d'Argeș, schéma des peintures de l'abside du bema.

médiévale est venue combler des vides d'une première couche mal conservée. Il s'agit du Jugement dernier du narthex et du cycle de Jean-Baptiste de la prothèse. Il faut peut-être leur ajouter la Dormition de la Vierge, où des éléments iconographiques semblent se superposer à une composition initiale. D'ailleurs, dès la première publication de l'église l'on avait constaté l'existence de deux couches médiévales⁹³. Ainsi, sous l'inscription explicitant le tableau votif du naos apparaît un motif décoratif. L'on a considéré qu'il s'agissait d'une partie de «quelques motifs ornementaux»⁹⁴ qui auraient décoré l'église dans un premier temps. Mais une décoration sommaire et temporelle exclut un travail soigné, avec une indiscutable attention accordée au détail, comme c'est le cas des décorations en question. Il apparaît clairement que, pour dater les peintures de notre église, il faut penser à deux dates, relativement éloignées.

D'autre part, plus d'une fois, nous avons trouvé des formules typiques de la peinture de l'École de la Morava. La plupart des ressemblances, voir même des identités iconographiques se situent au



22. Saint-Nicolas d'Argeș, détail du mur de l'abside du bema.

23. Saint-Nicolas d'Argeș, Arche de l'alliance, bema (détail).





24. Saint-Nicolas d'Arges, Arche de l'Alliance, bēma (détail).

début du ^{xv}^e siècle (Koporin, Manasija, Kale-niç). Les autres références iconographiques se trouvent dans la peinture de la première moitié du ^{xiv}^e siècle. Pourtant ces parentés iconographiques ne sont pas suffisantes pour permettre de penser à une filiation directe entre certaines images d'Arges et la peinture serbe de la première moitié du ^{xiv}^e siècle. En effet, il est bien connu que les peintres de l'école de la Morava ont puisé leur inspiration dans la grande tradition de la peinture de l'époque des Paléologues.

Il est fort possible que l'église Saint-Nicolas d'Arges ait été bâtie dans les années cinquante du ^{xiv}^e siècle, car il est plus logique que l'inscription annonçant la mort du prince Basarab en 1352 soit un graffiti contemporain et non pas postérieur à sa mort. Mais il nous semble indiscutable que le monument a dû être décoré par les soins de Vladislav (1364-1373/4). Le fait qu'il soit le premier prince à être enseveli dans cette église paraît le désigner comme le fondateur. On a affirmé, à juste titre, qu'une église pouvait fonctionner sans sa décoration peinte⁹⁵. Il semble pourtant curieux qu'un prince qui s'est fait remarquer par ses importantes donations au Mont Athos⁹⁶, ne trouve pas les moyens de décorer l'église où il souhaitait être enterré.

La première couche de peinture daterait, par conséquent, des années soixante du ^{xiv}^e siècle⁹⁷. Mal faite, ou ayant souffert, cette première

couche devait se trouver dans un mauvais état à la fin du siècle. Alors des peintres de l'École de la Morava viennent décorer de nouveau l'église. Le fait d'appeler des artistes serbes en Valachie à ce moment là n'est pas sans précédent. En effet, il est bien connu que le prince de l'époque, Mircea l'Ancien (1386-1418), avait fait venir des maîtres moraviens pour élever et décorer le monastère de Cozia⁹⁸. A la suite de l'analyse des peintures de Saint-Nicolas d'Arges, l'emploi des modèles de l'École de la Morava nous semble tellement évident que nous n'insisterons plus sur ce fait. En revanche, il reste à établir qui a fait venir ces artistes serbes et à quel moment.

Nous avons mentionné au début de cet article les discussions des spécialistes pour savoir si notre église a été une église palatine ou métropolitaine. La solution ne peut être donnée que par des recherches archéologiques et historiques. Ce que nous savons avec certitude est que, dès 1359, le métropolite valaque siégeait à Argeș⁹⁹ où se trouvait aussi une des résidences princières. Nos prédécesseurs ont apporté des arguments en faveur des deux fonctions possibles. Nous pensons que les historiens devraient approfondir l'hypothèse d'une double fonction¹⁰⁰.

En ce qui concerne le donateur de la deuxième couche de peinture, nous avons le choix entre le prince et le métropolite. Mircea l'Ancien a manifesté un très grand intérêt pour sa résidence de



25. Saint-Nicolas d'Arges, Vierge à l'Enfant, conque de l'abside du bēma (détail).



26. Saint-Nicolas d'Arges, Saint Nicolas et un archange, conque du bēma (détail).

Tîrgoviște où il a initié une fructueuse activité édilitaire¹⁰¹. Pourtant il a siégé aussi à Argeș¹⁰². Même si en apparence il a dû délaisser l'ancienne résidence, nous ne pouvons pas exclure qu'il ait demandé la réfection de la peinture de Saint-Nicolas¹⁰³.

Quand aux métropolites siégeant à Argeș, les plus récentes recherches ont pu établir leur identité précise seulement jusque vers 1392. P. Năsturel¹⁰⁴ pense qu'à partir de 1395 ce métropolite était Jérémie, attesté encore en 1405. Mais nous ne savons pratiquement rien sur ses activités. Le

seul événement précis qui a dû le concerner est la translation des reliques de sainte Philothéi. Cette sainte était vénérée à Târnovo, où le fameux patriarche Euthyme avait écrit sa vie. A cause de la progression de l'occupation turque, les reste de la sainte sont portés à Vidin. Après la défaite chrétienne de 1396 à Nicopolis les reliques sont transportées à Argeș et installées dans notre église à une date et dans des circonstances inconnues. L'on considère que ces faits se sont passés avant 1404¹⁰⁵. Malheureusement, le cycle racontant la vie et la translation de la sainte conservé à Argeș



27. Saint-Nicolas d'Argeș, tableau votif, naos.

est de date moderne et ne peut nous apporter aucun renseignement.

Pour mieux cerner la personnalité du commanditaire, nous devons compter uniquement sur la décoration de Saint-Nicolas d'Argeș. Toutes les analyses de nos prédécesseurs ont souligné l'importance donnée dans le programme iconographique à saint Nicolas, patron de l'église. Il remplace le Prodrome dans la *Déisis*, sa vie décore le narthex¹⁰⁶ et il est figuré dans la conque de l'abside du sanctuaire, à côté de la Vierge. On considérerait que la dédicace était due au fait que l'évêque était le patron du prince Nicolas-Alexandre. Il faut dire que, dans le monde byzantin, cette homonymie entre le fondateur et le patron d'une église n'est absolument pas une règle mais bien au contraire une coïncidence. En revanche, nous avons remarqué que le programme du narthex a été complètement bouleversé par la prédominance du saint. L'omniprésence du saint semble un phénomène nouveau. Sans pouvoir l'affirmer avec certitude, nous croyons que, au moment de la réfection de la peinture, on a changé aussi la dédicace de

l'église¹⁰⁷. Le changement de dédicace, la nouvelle décoration de l'église et la translation des reliques de sainte Philothéi¹⁰⁸ se situent au début du xv^e siècle et doivent être des faits concomitants.

Si la décision de redécorer une église dont les peintures se trouvaient en mauvais état pouvait appartenir au prince, il nous semble plus probable que l'initiative du changement de dédicace appartienne au métropolite. D'autre part, nous avons souligné l'importance donnée à la liturgie dans la peinture d'Argeș. Les textes de deux hymnes mariales sont inscrites dans deux compositions (la Dormition et l'Adoration de la conque), Jean-Chrysostome est préféré à Basile, et, enfin, la composition avec le Christ mort de la prothèse est visiblement influencée par l'office. A notre avis, cette insistance sur la liturgie et l'abondance des scènes illustrant l'enseignement du Christ, prouvent une participation importante d'un ecclésiastique à la conception du programme et au choix de l'iconographie.

Par conséquent, nous pensons que la nouvelle décoration de l'église est due à l'initiative du métropolite, ou à l'initiative conjointe de celui-ci et du prince. L'événement a dû se passer au tout début du xv^e siècle, peu après la translation des reliques de sainte Philothéi. Le rôle de fondateur joué par le métropolite devait apparaître dans l'illustration de la vie de la sainte, ou dans sa proximité.

LES IMAGES VOTIVES

Dans la perspective ouverte par nos conclusions l'on peut formuler de nouvelles hypothèses sur les personnes apparaissant dans les trois images votives conservées dans l'église. Il s'agit du tableau votif du naos, du donateur figuré dans la *Déisis* du narthex et du «cavalier» béni par le *Pantocrator* du pilier nord-est.

Le tableau votif

L'image du donateur conservée à Argeș date du xix^e siècle (fig. 27). Elle figure un prince et sa femme présentant la maquette de l'église au Christ qui apparaît dans un segment de ciel. Seule la figure de Jésus et la partie de l'inscription conservée appartiennent à la deuxième couche, et datent du début du xv^e siècle. Si la lecture du fragment de l'inscription est exacte, le prince représenté ne peut-être que Vladislav (1364-1373/4). En effet, le texte indique que le prince possédait la région de Vidin et le seul prince valaque l'ayant fait a été Vladislav¹⁰⁹.



28. Saint-Nicolas d'Argeș, le « cavalier », naos.

Comme nous l'avons mentionné au début de cette étude, le personnage représenté a été identifié par certains comme étant le frère et successeur de Vladislav, le prince Radu I^{er} (1373/4-1383). Cela se fondait en partie sur les légendes concernant le personnage fantastique connu sous le nom de *Prince Noir*, devenu plus tard *Radu le Noir*. L'autre argument était le tableau votif du catholicon du monastère d'Argeș. Dans cette église, construite et décorée au début du xvi^e siècle, on aurait copié le tableau votif de saint Nicolas en nommant Radu le personnage représenté. En fait, on se base sur une peinture du xx^e siècle qui serait fidèle au modèle du xvi^e siècle. L'enchaînement des copies censées être fidèles est à tel point long et compliqué que nous trouvons inutile de l'analyser en détail¹¹⁰.

Le problème se pose de savoir pourquoi l'on a représenté Vladislav au début du xv^e siècle. Nous pensons que le tableau votif d'origine, appartenant à la couche de peinture des années soixante du xiv^e siècle, figurait le même Vladislav et se trouvait à peu près au même endroit. Dans la nouvelle décoration, le registre inférieur était plus haut. Ceci apparaît clairement à travers le fragment du motif décoratif qui se voit sous l'inscription et qui devait délimiter les registres. Les nouveaux auteurs du premier registre ont refait le tableau votif. Cette deuxième image commémorait le souvenir de l'ancien fondateur. Elle pouvait copier la première, mais aussi être purement symbolique. En revanche, nous pensons que la mention de la possession de Vidin a été copiée

29. Saint-Nicolas d'Argeș, le Christ qui surmonte le « cavalier », naos.

ou, si elle n'existait pas à l'origine, introduite exprès dans la titulature du prince. Il ne faut pas oublier que cela se passait à une époque où les droits territoriaux dans la région étaient mis en question et où l'on avait fait venir les reliques de Philothéi, justement, de Vidin. Comme nous l'avons déjà mentionné, les circonstances de ce transfert de reliques ne sont pas connues, mais il est possible que l'ex-dominion du prince ait pu paraître importante à ce moment là.

Le donateur de la *Déisis*

Puisque l'on considérait que l'église était dédiée à saint Nicolas parce que celui-ci était le saint patron de Nicolas-Alexandre, l'on a cru que le personnage couronné, figuré dans la *Déisis* (fig. 7) aux pieds de Christ, représentait ce prince valaque. Aucune inscription ne le nomme et le style occidental de ses vêtements correspond à tous les princes valaques du Moyen Âge. Ce n'est que par la logique que l'on peut espérer identifier ce personnage. Nous avons déjà établi que le cycle de saint Nicolas et la *Déisis* ont été peints au début du xv^e siècle. Il est peu probable que l'on ait voulu figurer un ancien fondateur dans une nouvelle composition. Nous pensons que le personnage représenté doit être Mircea l'Ancien (1386-1418). Il a été figuré même si l'initiative de la nouvelle décoration ne lui appartenait pas. Il est bien connu qu'il était courtois et coutumier de figurer le souverain en tant que donateur même s'il était étranger à la fondation¹¹¹.

Nous remarquerons que s'il s'agit, comme nous

le pensons, de Mircea l'Ancien, ce serait son seul portrait contemporain. En effet, tous ceux conservés datent de l'époque post-byzantine¹¹². Comparée à ces portraits posthumes, censés s'inspirer des originaux, notre figure correspond parfaitement au personnage, car son costume et sa physionomie s'inscrivent dans l'iconographie de Mircea l'Ancien.

Le cavalier

La dernière image votive se trouve sur le pilier nord-est du naos, faisant face à l'iconostase. Il s'agit d'un homme (fig. 28) en tenue militaire, en attitude de prière. A ses pieds on peut distinguer une panoplie. La tête du personnage n'est pas conservée. Un registre plus haut, est figuré un *Pantocrator* (fig. 29) qui fait, de sa main droite, un geste vers le «cavalier». Cet énigmatique cavalier sans tête a fasciné les imaginations. Considéré être le personnage enterré près du pilier¹¹³, c'est-à-dire un jeune homme de la famille régnante mort sur le champ de bataille, ou catholique de sang princier dont l'image aurait été saccagée intentionnellement par quelque fanatique orthodoxe¹¹⁴, certains¹¹⁵ l'ont déclaré saint militaire.

Membre de la famille princière, catholique ou orthodoxe, mort jeune ou non, ce personnage devait avoir un mérite particulier pour être représenté dans la peinture d'Argeș. Et si, comme le pensent certains, il n'était pas un personnage historique mais un saint militaire? Nous connaissons de nombreuses images de saints militaires figurés en prière, leurs armes déposées au sol. Seulement comme l'avait déjà remarqué Tafrali¹¹⁶, il est difficile d'expliquer l'honneur exceptionnel accordé à ce saint, qui, contrairement à ses compagnons figurés à Argeș, serait béni par le Christ. A moins que le «cavalier» et le *Pantocrator* n'appartiennent à deux couches pic-

turales différentes, notre héros doit être un personnage historique.

Nous pensons que, dans ce cas, le «cavalier» doit avoir joué un rôle de donateur à l'occasion de la décoration de l'église au xv^e siècle. Surtout si l'initiative de ce deuxième chantier a appartenu au métropolite, il a dû faire appel à la générosité de quelque noble local. En échange de sa donation il a été représenté sur une image votive. Il n'est pas impossible qu'il ait été enseveli dans l'église. Alors, il pourrait s'agir du noble Udoba, identifié parmi les personnes enterrées à Argeș grâce à l'inscription de sa bague. L'on sait que cet Udoba était un des vassaux de Mircea l'Ancien¹¹⁷.

Dans nos recherches sur les peintures murales de Saint-Nicolas d'Argeș, nous avons donné la priorité aux problèmes de datation et nous pensons avoir démontré que les œuvres médiévales sont dues à deux époques différentes. La première couche de peinture a dû être commanditée dans les années soixante du xiv^e siècle par le prince Vladislav, fils du fondateur de l'église. Au début du xv^e siècle, la mise en œuvre, d'une deuxième décoration a été décidée par les plus hautes instances de l'Église valaque, ou, du moins, sous leur influence.

Les nombreuses affinités iconographiques que nous avons constatées entre la peinture d'Argeș et celle de l'École de la Morava montrent que la deuxième décoration de l'église a été réalisée, selon toute probabilité, par un atelier serbe. Dans la mesure où les diverses «restaurations» excessives faites dans le passé n'ont pas définitivement abîmé les caractéristiques stylistiques, et en espérant que la restauration en cours sauvera ce qui peut encore être sauvé, il sera peut-être possible d'identifier l'atelier de l'École de la Morava ayant travaillé à Saint-Nicolas d'Argeș.

Ana DUMITRESCU

NOTES

1. Les autres peintures murales valaques de la fin du Moyen Age se trouvent dans le narthex du catholicon de Cozia (fin du xiv^e siècle; cf. D. Barbu, *Pictura murală din Țara Românească din secolul al XIV-lea*, Bucarest, 1986, p. 56-71. Quant aux peintures de l'église rupestre de Corbii de Piatra, elles sont datées par certains du xiv^e siècle (C. Dumitrescu, «Biserica rupestră de la Corbii de Piatra», *Studii și cercetări de istoria artei*, XXII, 1975, p. 23-51); D. Barbu (*op. cit.*, p. 75, n° 19) considère ces peintures du xvi^e siècle.

2. La bibliographie concernant notre église est particulièrement importante. Nous citerons les différents ouvrages au fur et à mesure qu'ils sembleront utiles à notre étude. La plus récente datation est 1364 (D. Barbu, *op. cit.*, p. 37).

3. C. Dumitrescu («Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du xiv^e siècle : l'église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Argeș», *Revue roumaine d'histoire de l'art*, XVI, 1979, p. 22) date avec précision les peintures entre 1375 et 1376 en se fondant sur des critères historiques. Cette datation a été infirmée par M. Holban («Peut-il être question d'une seconde occupation roumaine de Vidin par Radu I^{er}, suivant de près celle de Vladislav I^{er} de l'année 1369?», *Revue des études sud-est européennes*, XVIII, 1980, p. 443-457).

4. Nous préparons une thèse de doctorat sur les *Représentations byzantines du Jugement dernier à la fin du Moyen Age* sous la direction de madame Tania Velmans, à l'Université de Paris I.

5. M. A. Musicescu, G. Ionescu, (*Biserica domnească din Curtea de Argeș*, Bucarest, 1976, p. 8-9) résument l'histoire de la restauration de l'église. Pour les détails concernant la restauration des peintures murales voir C. Dumitrescu, *op. cit.*, n° 3, p. 23; D. Mohanu, «Pictura murală a bisericii domnești din Curtea de Argeș în lumina noilor cercetări efectuate în turla naosului», *Monumente istorice și de artă*, 2, 1982, p. 24.

6. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque on démolissait ou, dans le cadre de prétendues «restaurations», on défigurait les monuments médiévaux. Les dégâts faits en Roumanie par le français Lecomte-du-Nouy sont très nombreux, mais moins connus que les travaux dus à son maître Violet-le-Duc (G. Ionescu, «Începuturile lucrărilor de restaurare a monumentelor istorice în România și activitatea în acest domeniu a arhitectului francez André Lecomte du Nouy», *Monumente istorice și de artă*, 1, 1978, p. 63-69). Les restaurateurs de Saint-Nicolas d'Argeș ont été des pionniers. La «Charte d'Athènes», première formulation internationale des théories scientifiques de restauration, ne date que de 1933 et a été publiée seulement en 1943 (P. A. Eméry, «Les CIAM et la Charte d'Athènes», *Architecture d'aujourd'hui*, 158, 1971, p. 30).

7. *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, X-XVI, 1923. Il s'agit d'un recueil de plusieurs articles écrits par différents spécialistes ayant participé à la restauration. Pour citer les articles de ce numéro spécial du *Bulletin* nous nous servons de l'abréviation *BCMI*.

8. D. Onciul, «Anul morții marelui Basarab Voevod», *BCMI*, p. 104; D. Mohanu, «Nouvelles données concernant la statigraphie des peintures murales de l'église princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeș», *Revue roumaine d'histoire de l'art*, XXI, 1983, p. 36-37.

9. Les dates des règnes des premiers princes valaques ne sont pas connues avec précision par les historiens. Nous remercions notre collègue, Matei Cazacu du CNRS, d'avoir bien voulu nous communiquer les informations les plus récentes sur ces règnes : Basarab, premier prince régnant de Valachie (mort en 1352); Nicolas-Alexandre fils du précédent, associé au trône à la fin du règne de son père (1352-1364); Vladislav fils aîné de Nicolas-Alexandre (1364-1373/4); Radu I^{er}, fils cadet de Nicolas-Alexandre et successeur au trône de son frère Vladislav (1373/4-1383).

10. V. Drăghiceanu, «Curtea domnească din Argeș, note inscriptive și arheologice», *BCMI*, p. 47.

11. Vladislav a émis un premier acte à Argeș en 1369 (*Documenta Romaniae Historica*, série D, vol. 1, Bucarest, 1977, p. 98-99).

12. O. Tafrali, *Les monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931.

13. *Ibidem*, p. 269.

14. C. Diehl, *Manuel de l'art byzantin*, II, Paris, 1926, p. 833, fut le premier à envisager l'idée d'une influence italienne, mais il a dû suivre l'avis de son élève roumain.

15. Tous ceux qui reconnaissent dans le personnage représenté dans le tableau votif le prince Vladislav considèrent qu'il est le commanditaire des peintures. M. A. Musicescu, G. Ionescu, *op. cit.*, p. 11 (l'idée était déjà affirmée par les auteurs dans la première édition de 1967, p. 16); R. Théodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de jos (400-1400)*, Bucarest, 1976, p. 175; N. Constantinescu, *Curtea de Argeș (1200-1400). Asupra începuturilor Țării Românești*, Bucarest, 1984; *Idem*, «Curtea domnească din Argeș, probleme de geneză și evoluție», *Monumente istorice și de artă*, 3, 1971, p. 17-18.

16. Ceux qui admettent, à la suite de Drăghiceanu, *Curtea domnească [...]*, p. 47, que le prince du tableau votif serait Radu I^{er} le considèrent en même temps comme commanditaire de la peinture. I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au xix^e siècle*, Paris, 1932 p. 57; S. Radojčić, «Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen», *Actes du xiv^e Congrès international des études byzantines*, Bucarest, 1974, I. p. 199; C. Dumitrescu, *op. cit.*, n° 3, p. 19-22.

17. C. Dumitrescu, *op. cit.*, n° 3, p. 52; D. Barbu, *op. cit.*, p. 52.

18. R. Théodorescu, *Un mileniu [...]*, *op. cit.*, p. 183-185.

19. I. Mihai («Pictura bisericii domnești din Curtea de Argeș», *BCMI*, p. 172) considère que un des deux maîtres devait être un Slave. V. Vătășianu (*Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucarest, 1959, p. 388-390) est le premier à trouver des analogies iconographiques entre les peintures d'Argeș et des œuvres serbes du xiv^e siècle. D'autres chercheurs ont comparé les peintures de Saint-Nicolas à des peintures serbes de cette même époque : V. N. Lazarev, *Istoriia vizantijskoj živopisi*, Moscou, 1986, p. 179-180; A. Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 108; S. Radojčić, *Der Klassizismus [...]*, *op. cit.*, p. 199; M. A. Musicescu, *Bizanțul și artă [...]*, *op. cit.*, p. 7; M. A. Musicescu, G. Ionescu, *Biserica domnească [...]*, *op. cit.*, p. 31; R. Théodorescu, *Bizanț, Balkani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele x-xiv)*, p. 240, n. 60; *Idem*, *Un mileniu [...]*, *op. cit.*, p. 185; D. Barbu *op. cit.*, p. 51.

20. M. A. Musicescu, G. Ionescu, *Biserica domnească [...]*, *op. cit.*, p. 29; D. Dumitrescu, *op. cit.*, n. 3, p. 52; D. Mohanu, *Pictura murală a bisericii [...]*, *op. cit.*, p. 43 (deux maîtres dans le naos et le sanctuaire et un troisième dans le narthex); D. Barbu, *op. cit.*, p. 49.

21. O. Demus («Kariye Djami and Its Place in the Palaeologan Art», *The Kariye Djami*, 4, p. 139, 153) considère les peintures d'Argeș dans la descendance directe des mosaïques constantinopolitaines.

22. D. Simić-Lazar, «Observations sur le rapport entre les décors de Kalenic, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeș», *Cahiers archéologiques*, 34, 1986, p. 143-160, insiste surtout sur le cycle de l'Enfance du Christ.

23. V. Drăghiceanu, *Curtea domnească [...]*, op. cit., p. 30; C. Giurescu, «Intemeierea mitropoliei Ungro-Valahiei», *Biserica ortodoxă română*, 7-9, 1959, p. 675-697; C. Dumitrescu, op. cit. n. 3, p. 16-18; N. Constantinescu, *Curtea de Argeș [...]*, op. cit., p. 149-150; D. Barbu, op. cit., p. 17.
24. E. Lăzărescu, «Arhitectura în Țara Românească din secolul al XIV-lea până la mijlocul secolului al XV-lea», *Istoria artelor plastice în România*, I, 1968, p. 151-152; P. Chihaiia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 47-59; M. A. Musicescu, «Bizanțul și arta țărilor românești (sc. XIV – prima jumătate a sec. XV)», *Monumente istorice și de artă*, 3, 1971, p. 7; M. A. Musicescu, G. Ionescu, *Biserica domnească [...]*, op. cit., p. 12, 16; R. Théodorescu, *Bizanț, domnească [...]*, op. cit., p. 285-286; Idem, *Un mileniu [...]*, op. cit., p. 175.
25. G. Ionescu, «In legătură cu primul edificiu al Mitropoliei Țării Românești de la Argeș», *Monumente istorice și de artă*, I, 1977, p. 43-44.
26. C. Dumitrescu, op. cit. n. 3, p. 46.
27. C. Dumitrescu, op. cit. n. 3, p. 51. Il est appelé «premier maître» par D. Barbu, op. cit., p. 49.
28. C. Dumitrescu, op. cit., n. 3, p. 49, compare notre composition à celle du catholicon de Chilandari. D. Barbu, op. cit. p. 51, reprend cette analogie et propose aussi Studenica. Nous pouvons ajouter que la composition du catholicon du monastère de Cozia suit le même type iconographique : I. Neagoe, G. Stoian, «Privire generală asupra lucrărilor de restaurare a ansamblului pictural de la biserica mare a mănăstirii Cozia», *Monumente istorice și de artă*, I, 1986, p. 62.
29. V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, I, 1934, pl. 55, a.
30. B. Živković, Kalenić, *Les dessins des fresques*, fig. 27-28. Sans doute, l'origine de l'iconographie est constantinopolitaine, car le thème apparaît à Kahrié Djami dans une rédaction très proche. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, 1966, p. 135, 138, et *Ibidem*, II, 1966, p. 78-80.
31. L'on a déjà signalé la *Déisis* de Saint-Marc de Venise (O. Tafrali, op. cit. p. 191) et celle de Sopoćani, (D. Barbu, op. cit. p. 18). Nous pouvons ajouter à ces exemples la composition de la façade de Kurbinovo où saint Georges remplace le Prodrome dans la *Déisis* (T. Velmans, «L'image de la *Déisis* dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin», *Cahiers archéologiques*, 19, 1980-1981, p. 55).
32. Comme, par exemple, la *Déisis* avec donateur de l'ermitage rupestre du monastère de Saint-Néophite, près de Paphos, à Chypre (A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres, 1985, p. 316 et fig. 216).
33. Très souvent le tableau votif est peint à côté ou sous le Jugement dernier. Il y a un cas spectaculaire, au monastère de Saint-Jean-Lampadistis (Chypre), où le tableau votif apparaît comme une enclave dans la composition du Jugement dernier (D. de Cholet, «Fresque du Jugement dernier dans l'église de Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre», *Cahiers balkaniques*, p. 108).
34. Ainsi, le Jugement dernier de l'église de Panaghia Kera de Kritsa (Crète) (M. Borboudakis, *Panaghia Kera, Byzantine Wall Paintings at Kera*, Athènes, s. d., fig. 53).
35. M. Bougrat, «Trois Jugements derniers de Crète occidentale», *Cahiers balkaniques*, 6, 1984, p. 33.
36. Parmi les plus célèbres compositions où manquent les apôtres se trouve le Jugement dernier de Sopoćani. Toute la partie supérieure de cette peinture murale n'est plus conservée, mais il ne fait aucun doute que le collège apostolique y figurait (V. J. Djurić, *Sopoćani*, Leipzig, 1967, p. 233).
37. Nous analyserons d'une manière plus approfondie cette composition du Jugement dernier dans notre thèse et nous montrerons que son iconographie devait être proche de celle de Dečani.
38. Une Annonciation moderne couvre l'endroit où se trouvait très probablement la Vierge de l'Annonciation médiévale et un espace où se trouvait une autre scène. L'on peut supposer que l'épisode représenté était le songe de Joseph.
39. *Luc*, 12, 16-21.
40. Les plus récentes informations sur les peintures de la coupole et du tambour sont dues à D. Mohanu (Nouvelles données [...], op. cit. p. 38-48) avec plusieurs illustrations concernant la restauration de ces peintures.
41. V. Petković, *Dečani*, II, Belgrade, 1941, pl. CCXI.
42. *Ibidem*, pl. CCXIV.
43. *Ibidem*, pl. CCXX.
44. C. Dumitrescu, op. cit. n. 3 p. 51. D. Barbu, op. cit. p. 50 l'appelle «deuxième maître».
45. A. Alexianu (*Acest ev mediu românesc*, Bucarest, 1973, p. 28-30) donne la plus surprenante interprétation de cette image. Il y voit l'illustration d'un fait divers tragique qui se serait passé à Argeș dans la première moitié du XIV^e siècle, perpétué par une légende locale et notre peinture. Son interprétation n'a pas été reprise par les chercheurs qui n'ont retenu que l'idée que le personnage couronné était le prince valaque : M. A. Musicescu, G. Ionescu, op. cit. p. 23-24 (le personnage couronné serait Basarab I^{er}); C. Dumitrescu, op. cit. n. 3, p. 42, 56 (considère que le personnage en question est Radu I^{er} «sans équivoque»). Cette idée a été réfutée par D. Barbu (op. cit. p. 16-17).
46. A côté de nombreuses fondations sur le territoire national, aujourd'hui disparues ou tombées en ruines, les princes valaques ont été aussi donateurs au Mont Athos. Il semble que déjà Nicolas-Alexandre avait fait des donations, mais le premier mécène attesté par les actes est celui de son fils aîné, Vladislav : cf. P. Lemerle, *Actes de Koutloumous*, Paris, 1945, p. 102-105 (acte n° 26), 110-116 (acte n° 29), 116-121 (acte n° 30), 134-138 (acte n° 36).
47. O. Tafrali, op. cit., p. 104.
48. B. Živković, «Ravanica. Rasporod Živopisa», *Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Belgrade, 1981, p. 10, fig. 25; idem, *Fresco Copies from Serbian Mediaeval Churches in Ruins*, Belgrade, 1980, p. 50.
49. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1960, p. 462-466, fig. 483, 485.
50. Par exemple à Sopoćani (G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Paris, 1957, pl. 98,3) ou à Staro Nagoričino (*Ibidem*, III, 1962, pl. 93,2; P. Miljković-Pepk, *L'œuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje, 1967, pl. CXLIV).
51. V. J. Djurić, «Radionica mitropolita Jovana zografa», *Zograf*, 3, 1969, p. 18-33.
52. C. Diehl (*Manuel [...]*, op. cit., p. 833) avait déjà signalé que le thème, très rare dans la peinture monumentale, du Recensement de Quirinus se trouvait à Kahrié Djami, à Argeș et à Kalenić; J. Lafontaine-Dosogne («Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ», *The Kariye Djami*, 4, Princeton, 1975, p. 202 et suiv.) compare très souvent l'iconographie des mosaïques de la célèbre église de Constantinople aux peintures murales de Kalenić et Argeș.
53. D. Simić-Lazar, *Observations [...]*, op. cit., p. 158.
54. *Ibidem*, p. 147.
55. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography [...]*, op. cit., p. 280-283.
56. T. Voinescu, «Un caiet de modele de pictură medievală românească», *Pagini de veche artă românească*, III, 1974, p. 174-276 (Noce de Cana, cat. n° 202); idem, *Radu Zugravu*, Bucarest, 1978 (Noce de Cana, cat. n° 85, fig. 35).
57. B. Živković, *Manasija. Les dessins des fresques*, Belgrade, 1983, schéma des peintures du sanctuaire et fig. IV.12.
58. G. Millet, A. Frolow, *La peinture [...]*, op. cit., III, pl. 42, (Saint-Nikita Čučer), pl. 83.4 (Staro Nagoričino).
59. Nous remercions notre collègue Svetlana Tomeković, du CNRS, de nous avoir communiqué ses documents personnels.
60. A. Xyngopoulos, *I tihographies tou Aghiou Nikolaou Orphanou Thessalonikis*, Athènes, 1964, fig. 41, 42. Pour Veria nous sommes servis de documents personnels.
61. K. Balabanov, *Freske i ikone u Makedoniji (IV-XV vek)*, Belgrade, 1983, fig. 75.
62. Par exemple au Mont Athos, au Protaton (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, pl. 21,3) à Vatopedi (P. Miljković-Pepk, *L'œuvre [...]*, op. cit., fig. 123), en Macédoine à Saint Nikita (G. Millet, A. Frolow, *La peinture [...]*, op. cit., III, pl. 43,3) ou à Staro Nagoričino (*Ibidem*, pl. 85,3) et en Serbie au patriarcat de Peć (V. Petković, *La peinture [...]*, op. cit., pl. LXXXII).
63. Si à Saint-Clément d'Ohrid le Christ est tourné vers Judas tout en regardant le spectateur (G. Millet, A. Frolow, *La peinture [...]*, op. cit., III, pl. 7,1), à Saint-Nicolas de Prilep Jésus est vu de face (*Ibidem*, pl. 23,3). Il apparaît dans la même attitude à la Métropole de Mistra (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 68) et à Zemen (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XXV).
64. A. Xyngopoulos, *I tihographies [...]*, op. cit., fig. 43, 44. Pour Veria nous sommes servis de documents personnels.
65. G. Millet, A. Frolow, *La peinture [...]*, op. cit., II, pl. 76,1.
66. V. Petković, *La peinture [...]*, op. cit., II, pl. CLXXXIX.
67. L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, «La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe», *Byzantinoslavica*, III/1, 1931, p. 164.
68. D. Barbu, op. cit., p. 43.
69. P. Miljković-Pepk, *La peinture [...]*, op. cit., fig. 141.
70. B. Živković, *Ravanica [...]*, op. cit., p. 10, fig. 26.
71. V. Brădulescu, «Inscripții slave religioase din biserica domnească dela Curtea-de-Argeș», *BCMI*, p. 190-191.
72. Nous remercions madame Tania Velmans de nous avoir donné son opinion sur ces images de saints militaires assis et, en général, d'avoir guidé notre étude. Nous avons analysé ailleurs le problème soulevé par l'iconographie de ces saints militaires. A. Dumitrescu, «Une iconographie peu habituelle des saints militaires siègeant. Le cas de Saint-Nicolas d'Argeș», *Byzantion*, (sous presse).
73. Il faut souligner le fait que la présence du cycle de Jean-Baptiste dans la prothèse correspond à la tradition, car, aux XIII^e-XIV^e siècles, les cycles hagiographiques étaient représentés dans les annexes du sanctuaire (G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 129 et suiv.).
74. O. Tafrali, op. cit., p. 91-94.
75. I. D. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1932, p. 50.
76. D. Barbu, op. cit., p. 40-41.
77. V. Petković, *Dečani [...]*, op. cit., pl. CCLXXXIII.
78. C. Grozdanov, «Iz ikonografije Markovog manastira», *Zograf*, 11, 1980, p. 86, fig. 1.
79. D. Simić-Lazar, *Observations [...]*, op. cit., p. 147 signale la similitude iconographique entre les cycles des Apparitions de Argeș et de Kalenić, ainsi que leur emplacement sous la composition de la conque.
80. B. Živković, *Manasija [...]*, op. cit., schéma des peintures du sanctuaire et fig. IV.34.
81. V. Petković, *La peinture [...]*, op. cit., I, 730 v.
82. B. Živković, *Manasija [...]*, op. cit., schéma des peintures du sanctuaire et fig. IV.4.
83. N. Běljaev, «Le Tabernacle du témoignage dans la peinture balkanique du XIV^e siècle», *L'art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1930, p. 318-319; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 176-177. A Kahrié Djami était représenté un petit cycle de quatre scènes, mais aucune n'a une iconographie comparable à celle de la composition d'Argeș (P. A. Underwood, *Kariye Djami*, op. cit., I, p. 231-234; II, p. 228-232.)
84. A. Xyngopoulos, «Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique», *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971, pl. XXXIII, fig. 22.
85. G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 21, fig. 44.
86. V. Petković, *Dečani [...]*, op. cit., pl. CCLXIX/1.
87. Idem, *La peinture [...]*, op. cit., II, pl. LX.
88. M. A. Musicescu, G. Ionescu (*Biserica domnească [...]*, op. cit., p. 12-13) et C. Dumitrescu (op. cit., n. 3 p. 26-27) optent pour un reflet de la situation politique de la Valachie (nuances différentes); D. Barbu (op. cit., p. 13-15) pense à la situation du monde orthodoxe au XIV^e siècle et considère qu'il s'agit d'une iconographie constantinopolitaine.
89. C. Dumitrescu, op. cit., p. 50.
90. La représentation de la Vierge à l'Enfant flanquée par deux anges et deux autres saints personnages est une iconographie qui caractérise plutôt l'art byzantin pré-iconoclaste. L'on peut citer l'exemple de l'église de la Nativité du monastère de Kalotisa à Naxos (C. Jolivet, «Les débuts de la peinture byzantine en Grèce», *Revue de l'art*, 38, p. 55). Même à l'époque post-iconoclaste la formule apparaît encore dans les régions limitrophes du monde byzantin, comme la Cappadoce; l'on y retrouve notre iconographie à Avçilar ou à Göreme (église El Nazar). C. Jolivet-Lévy, «Une nouvelle chapelle byzantine près d'Avçilar (Cappadoce), sa décoration absidale», *Cahiers archéologiques*, 32, 1984, p. 40-41.
91. P. P. Panaiteșcu, «Inscripțiunile religioase grecești dela biserica domnească», *BCMI*, p. 161.
92. D. Barbu, op. cit., p. 39.
93. V. Drăghiceanu, *Curtea domnească [...]*, op. cit., p. 49.
94. C. Dumitrescu, op. cit., n. 3, p. 18.
95. *Ibidem*, p. 18.
96. Sur les donations de Vladislav au Mont Athos voir notre note 46.
97. Nous pensons que l'on peut admettre la date de 1364, proposée par D. Barbu, op. cit., p. 37.
98. G. Millet, «Cozia et les églises serbes de la Morava», *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 827-856, R. Theodorescu, *Un mileniu [...]*, op. cit., p. 208.
99. C. C. Giurescu, *Intermeierea [...]*, op. cit., p. 678 cite la publication des sources (n. 36).
100. Cette hypothèse a été déjà admise par certains; cf. notre note 24.

101. C. Moisescu, *Tîrgoviște. Monumente istorice și de artă*, Bucurest, 1979, p. 10-13, 37-38, 179-181; N. Stoicescu, «O perioadă de însemnate realizări artistice», *Monumente istorice și de artă*, 1, 1986, p. 37-43.

102. La présence de Mircea à Argeș est attestée en 1387, 1388 et 1391 (V. Drăghiceanu, *Curtea domneasca* [...], *op. cit.*, p. 27). Mais il ne faut pas oublier qu'entre 1395 et 1396 la Valachie est secouée par une lutte pour le trône entre Mircea l'Ancien – le prince en place – et Vlad – un prétendant soutenu par les Turcs. Pendant les courtes périodes où Vlad se déclare prince régnant, il s'installe dans la résidence d'Argeș, tandis que Mircea se réfugie à Tîrgoviște où dans ses fiefs de Transylvanie (O. Iliescu, «Vlad I^{er}, voïvode de Valachie: le règne, le sceau et les monnaies», *Revue roumaine d'histoire*, 1-2, 1988, p. 74-84). Le souvenir de ce fait devait être assez pénible pour Mircea et a dû l'éloigner encore plus d'Argeș en faveur de sa nouvelle résidence de Tîrgoviște.

103. C. Dumitrescu (*op. cit.*, n. 3, p. 45-46) pense que Mircea l'Ancien avait commandité la réalisation des peintures racontant la vie de Philothéi.

104. P. Năsturel, «Autour de la partition de la métropole de Hongrovalachie (1370)», *Buletinul Bibliotecii Române*, VI, 1977-1978, p. 315.

105. D.R. Mazilu, «Sfânta Filofteia dela Argeș. Lămurirea unor probleme istorico-literare, monografie hagiografică», *Memoriele secțiunii literare a Academiei Române*, série III, VI-8, 1933, p. 228-232.

106. Contrairement à la tradition qui voulait que les cycles hagiographiques fussent représentés dans les annexes du sanctuaire; cf. n. 73.

107. A l'origine, l'église aurait pu être dédiée à saint Jean-

Baptiste, car près de l'iconostase, à droite de l'endroit où se trouvait l'iconostase d'origine, on peut encore voir une partie du portrait du Prodrome (D. Barbu, *op. cit.*, fig. 22). Or on sait que, traditionnellement, l'image du patron de l'église était figurée dans la proximité de l'autel (S. Tomecovič, «Les iconographiques des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse», *Zograf*, 12, 1981, p. 25). Le cycle de saint Jean-Baptiste peut être un argument de plus, sans être décisif.

108. Il est intéressant de remarquer que la fête de saint Nicolas précède d'un jour celle de sainte Philothéi (célébrée par les Roumains le 7 décembre).

109. Le problème est très bien expliqué par Maria Holban, cf. n. 3.

110. C. Dumitrescu, *op. cit.*, n. 3, p. 19-22 et fig. 4 et 4b.

111. L'on peut citer le cas de Kalenič, où le prince est représenté à côté des vrais fondateurs (T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Paris, 1977, p. 256).

112. P.P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, Bucurest, 1944, p. 331-345.

113. V. Drăghiceanu, *Curtea domneasca* [...], *op. cit.*, p. 55.

114. C. Dumitrescu, *op. cit.*, n. 3, p. 43-45.

115. P. Chihaiia, «Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș», *Glasul bisericii*, XXVI, 7-8, 1967, p. 788-791; M.A. Musicescu, G. Ionescu, *Biserica domneasca* [...], *op. cit.*, p. 24; Barbu, *op. cit.*, p. 27.

116. O. Tafrali, *Les monuments*, *op. cit.*, p. 174, n. 2.

117. V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 54.

Materialien zur armenischen Architekturgeschichte der Kiğı-Region

von Gundolf BRUCHHAUS

Die Stadt Kiğı¹ befindet sich im Osten der Türkei im Schnittpunkt der geographischen Koordinaten 39°19'N, 40°21'O. Wechselnde Namen im Verlaufe ihrer Geschichte sowie unterschiedliche Schreibweisen haben dazu geführt, daß die Stätte auch unter den folgenden Bezeichnungen bekannt ist: Ko/oberd², Ke/ı, Kİ/i³, Kİ/i-Gasaba⁴ und Kasaba⁵. Sie liegt innerhalb einer gebirgigen Landschaft am westlichen Rand eines in Nord-Südrichtung verlaufenden Tales mit steil abfallenden Hängen. Bedeutendstes Gewässer ist der in der Region Peri nehri oder Kiğı suyu genannte Fluß. Er folgt dem Talverlauf von Norden nach Süden; seine armenische Bezeichnung ist Gayl.

Das hier behandelte Untersuchungsgebiet (Karte) erstreckt sich von Kiğı aus entlang des Tales und der begleitenden Berge in Luftlinie 15 km nach Norden und 12 km nach Süden, wo es beidseitig jeweils ca. 12 km in die Seitentäler hineinreicht. Es handelt sich somit um den Kernbereich des einstigen Kantons Xorjean⁶ der historischen Provinz Čorrord Haik⁷ [Viertes Armenien].

Für die Architekturgeschichte ist die gesamte Region bis heute *terra incognita*, wobei die versteckte Lage des Tales abseits der großen Routen ein möglicher Grund sein mag. Gleichwohl finden sich vereinzelte Hinweise zu Kirchen in älteren Berichten, so in der bereits zitierten Ausgabe von Srapean als auch in einem Heimatbericht im Exil lebender Armenier von Kiğı, der 1937 in Detroit erschien⁷. Die in diesem Zusammenhang wichtigste Arbeit jedoch leistete P. Hamazasp Oskian, der in den 40er Jahren dieses Jahrhunderts mit einer systematischen Zusammenstellung aller ihm erreichbaren Hinweise zu Kirchen und Klöstern Armeniens begann. Die für das Untersuchungsgebiet relevanten Notizen sind als Anhang im Band «Hocharmenien» enthalten, der 1951 in Wien veröffentlicht wurde⁸.

Vor diesem Hintergrund entschloß sich die in Aachen ansässige Forschungsgruppe *Research on Armenian Architecture* (RAA), im Rahmen eines

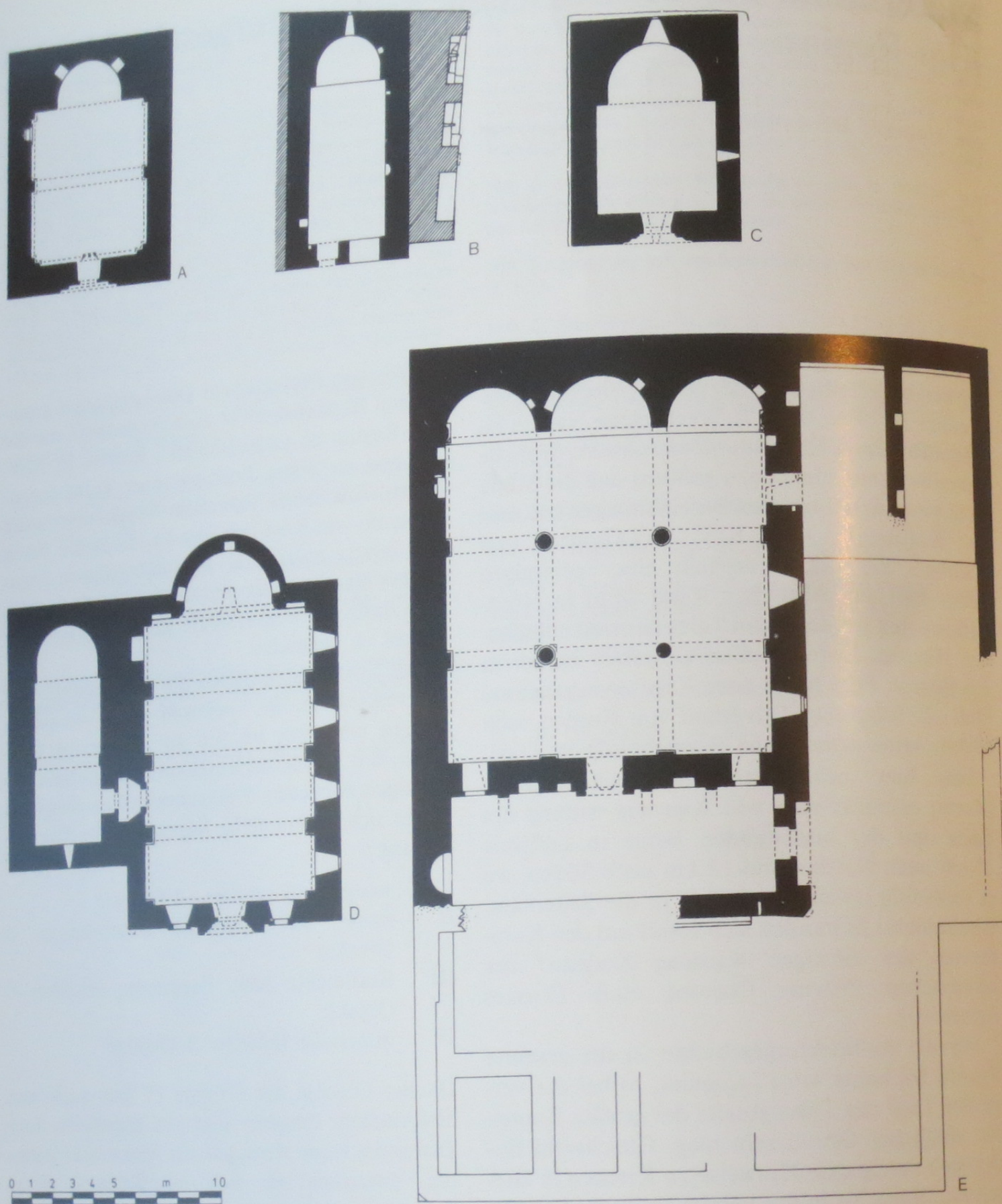
langjährigen Projektes zur Dokumentation armenischer Baukunst 1974 eine Expedition in die Kiğı-Region zu unternehmen⁹. Hierbei ist rückblickend als erstes Ergebnis jener Reise festzustellen, daß dieses Gebiet im Vergleich zu allen bis heute von RAA erfaßten Landschaften durch eine relativ hohe Zahl dokumentierbarer armenischer Bauten ausgezeichnet ist. Es liegt nahe, auch dafür die abgesonderte Lage der Region als Grund zu vermuten.

Die Erhaltungszustände der Monumente sind unterschiedlich; das Spektrum reicht von «weitgehend erhalten» bis hin zu «materielle Indizien», d.h. gerade noch erkennbaren Spuren einer einstigen Bebauung. Unter diesem Gesichtspunkt ergibt sich zahlenmäßig folgende grobe Klassifizierung:

- I weitgehend erhalten: 4 Objekte
- II starke bzw. partielle Zerstörungen: 5 Objekte
- III Rudimente bzw. Fragmente erhalten: 6 Objekte
- IV materielle Indizien: 5 Objekte

Da die Objekte der Gruppe IV nur noch von historischem Interesse sind und angesichts ihres Zustandes keine Aussagen zur Architektur zulassen, entziehen sie sich im Rahmen dieses Berichtes einer weiteren Bearbeitung. Es ist jedoch zu bedenken, daß in den meisten Fällen nur geringfügige Grabungen ausreichen würden, um Aufschlüsse zumindest über die Grundrißformen dieser Anlagen zu erhalten. An Grabungen ist jedoch gegenwärtig wegen der besonderen Umstände in der Türkei nicht zu denken.

Im Gegensatz dazu ist bei allen Monumenten der Zustandsgruppen I-III eine Aussage zum jeweils verwendeten Grundrißtypus auch ohne Grabung möglich. Belegbare Angaben zu Wölbungsformen, Baudetails und Ornamentik hingegen können wegen des oft weit fortgeschrittenen Verfalls in einigen Fällen auch hier nicht gemacht werden. Somit verbleibt einzig der



Grundrißtypus als bestimmendes Differenzierungskriterium, das auf alle im Folgenden vorgestellten Bauten angewendet werden kann. Die Objekte sind innerhalb einer Grundrißgruppe in alphabetischer Reihenfolge nach der heutigen türkischen Benennung des Ortes aufgelistet; bei frei in der Landschaft stehenden Anlagen gilt als Lemma der Name, unter dem das Bauwerk in der Literatur geführt wird.

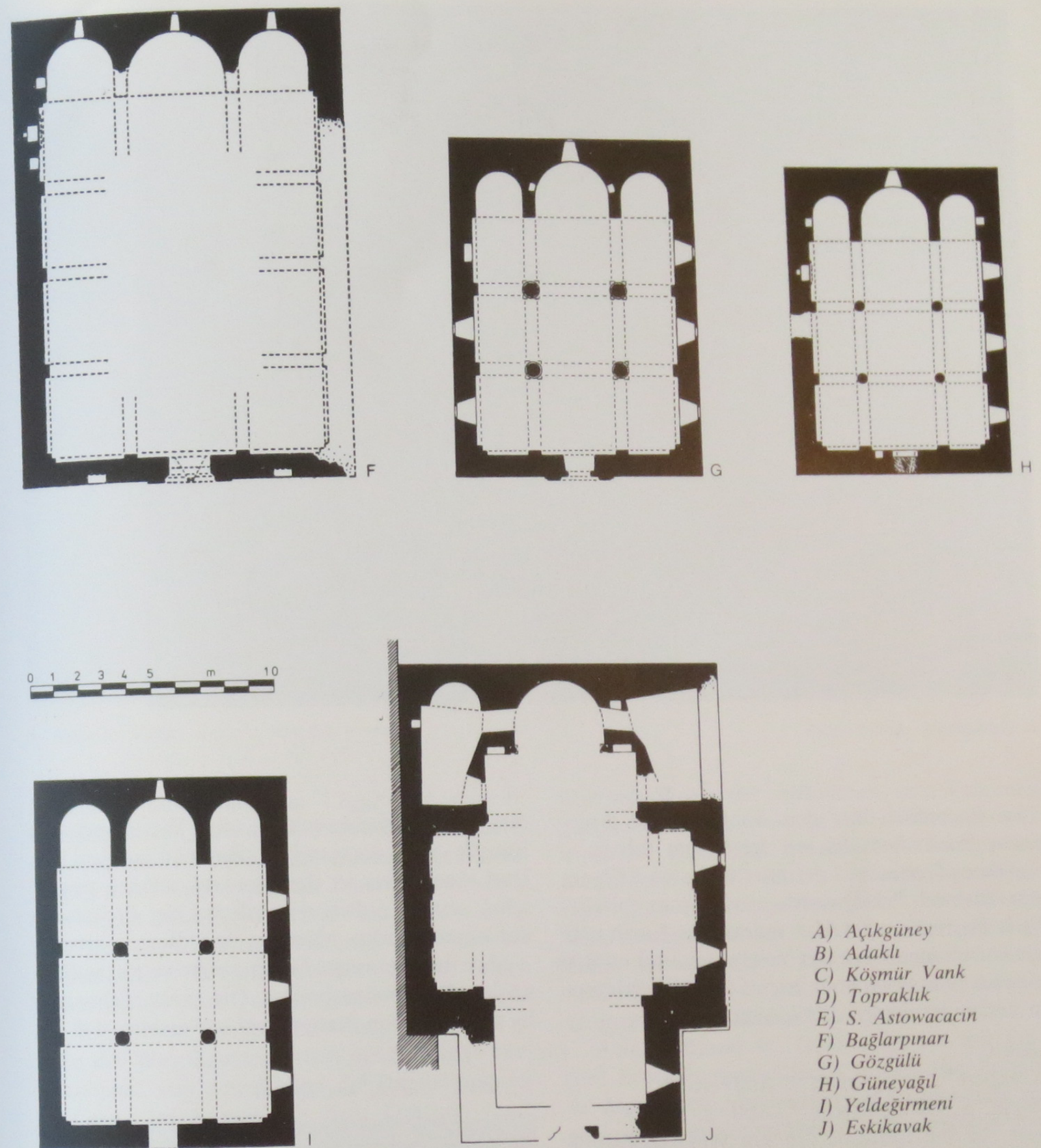
EINSCHIFFIGER GRUNDRIßSTYPUS

Açıkgüney

(Sivgelik¹⁰, Sivigilik¹¹, Sergivlik¹², Serkewil¹³)
 Objekt: S. Prkič- oder Amenaprkič-Kloster¹⁴ (Abb.1; PL.a)

Lage: 14 km Luftlinie (34 km Weg) westsüdwestlich von Kiğı außerhalb des Dorfes auf einer Anhöhe.

Kurzbeschreibung: Aufgehendes Mauerwerk im



- A) Açıkgüney
- B) Adaklı
- C) Köşmür Vank
- D) Topraklık
- E) S. Astowacacın
- F) Bağlarpınarı
- G) Gözgülü
- H) Güneyağul
- I) Yeldegirmeni
- J) Eskikavak

Ostteil bis einschließlich der Apsiswölbung, im übrigen bis zu einer Höhe von ca. 2 bis 3 m erhalten. Boden fast vollständig vom Schutt der eingestürzten Wandteile und des Deckengewölbes bedeckt.

Material/Bauweise: Feld- und Bruchsteinschalen mit Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken; zum Befund gehört auch ein eingegossener Holzbalken als Druckausgleich. Schichten von

jeweils 30 bis 40 cm Höhe horizontal annähernd ausgeglichen. Wandstärken zwischen 1,14 und 1,21 m, im Apsisscheitel 0,84 m. Wandvorlagen, Kämpfer, Bögen, Türsturz und Gewände aus Werkstein; äußere Mauerwerksecken aus Quadern; Eingangsbereich außen mit Plattenschallung. Anschlußdetails belegen ein längsgerichtetes Tonnengewölbe als einstigen oberen Raumabschluß; Tambour und Kuppel waren offensichtlich nicht vorhanden.



1. Açıküney, Apsisbereich.

Im Bogenfeld über dem Eingang eine armenische Inschriftentafel mit folgendem Inhalt:

„Dieses Gotteshaus des allerheiligsten Erlösers [Amenasowrb Prkçi] wurde erbaut vom ehrwürdigen Herrn Karapet Mowradean aus Karin und seiner frommen Frau aus Yowliwtay und ist dem armenischen Volk und ihrer Familie gewidmet im Jahre des Herrn 1867 August 1¹⁵.“

Adaklı

(Azakpert¹⁶, Azdghapert¹⁷, Astlberd¹⁸)

Objekt: S. Gêorg-Kirche¹⁹ (Abb. 2; Pl. b)

Lage: 16 km Luftlinie (26 km Weg) südöstlich von Kıği innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Das Bauwerk besteht aus zwei übereinanderliegenden Räumen, von denen der untere wegen starker Verschüttungen vor der Ost- und der Westwand nicht zu betreten ist. Der Oberraum enthält eine Kapelle, die heute als Koranschule dient und über dem westlichen, zum Plateau abgeflachten Schutthügel zugänglich ist. Er ist mit einer der Spitzbogenform angenäherten Tonne in Längsrichtung überwölbt. Im unteren Bereich der Südwand vorspringend eine aus drei tiefen Spitzbogennischen bestehende Brunnenanlage.

Abgesehen von der Verschüttung, einem neue-

ren Fensterdurchbruch in der Westwand der Kapelle und vereinzelten Beschädigungen des Dachabschlusses ist das Bauwerk nahezu unversehrt; seine Nordwand wurde bei der Errichtung der angrenzenden Moschee mit dieser verbaut.

Material/Bauweise: Gußmauerwerk mit außen-seitiger Werksteinschalung. Die exakt rechtwinklig geschnittenen Platten sind so versetzt, daß die

2. Adaklı, Ansicht von Südosten.



3. Köşmür Vank, Ansicht von Südwesten.

horizontal durchlaufenden Lagerfugen nur an wenigen Stellen, besonders oberhalb des Fensteransatzes in der Ostfassade, unterbrochen sind; Angaben zur Ausbildung der inneren Steinschale sind wegen des aufgetragenen Putzes nicht möglich. Das dem unteren Abschnitt der Südwand vorgeblendete Brunnenbauwerk enthält einen hohen Anteil von Quadersteinen, einige davon mit figürlichen Steinmetzarbeiten²⁰.

An der Westfassade seitlich des Eingangs zwei Kragsteine, von denen einer die Darstellung des hl. Georg im Kampf mit dem Drachen zeigt. Daneben eine teilweise erheblich beschädigte armenische Restaurierungsinchrift:

„... an der Seite der Kirche von S. Gêor[e]g war verfallen und ich habe erneuert und es wurde ... dahekan [arm. Geldstücke]...“²¹

Köşmür Vank

Objekt: vermutlich S. Karapet- oder Xlpaš-Kloster²² (Abb. 3; Pl. c)

Lage: 6 km Luftlinie nordnordöstlich von Kıği. Die Straße ist bis zur Brücke von Topraklık (20 km) befahrbar; von dort aus ca. 2 Stunden Aufstieg ins Gebirge.

Kurzbeschreibung: Die vollständig erhaltene Kirche ist heute verbauter Teil eines landwirtschaftlichen Kleinbetriebes, den sie turmähnlich

überragt. Wegen der zahlreichen, zum Teil unzugänglichen Anbauten sind die exakten Grenzen zwischen alter und neuerer Bausubstanz nur ansatzweise auszumachen. Lediglich die südwestliche Ecke des Anwesens dürfte ebenfalls zum alten Bestand gehören. Sie könnte somit als Beleg dafür dienen, daß die ursprüngliche Anlage wesentlich über die jetzt definierbaren äußeren Grenzen des Kirchengebäudes hinausreichte.

Material/Bauweise: Gußmauerwerk mit Feld- und Bruchsteinverschalung im unteren Bereich. In den oberen Abschnitten der Längswände aussen-seitig Werksteinschalung mit sorgfältig gearbeitetem rechtwinkligen Fugenschnitt und durchlaufenden Lagerfugen; Schichthöhe dort 30 ± 1 cm. Gemessene Wandstärke der Südwand 0,92 m, im Apsisscheitel ca. 1,05 m. Tür- und Fenstergewände aus Werkstein; äußere Mauerwerksecken aus Quadern. Erdschüttung als Dachabschluß.

Topraklık

(Haküstün²³, Hakistan²⁴, Hakkisdun²⁵, Hangstown²⁶)

Objekt: S. Xad- oder Xad-Hôr-Kirche bzw. Kloster²⁷ (Abb. 4; Pl. d)

Lage: 8 km Luftlinie (21 km Weg) nördlich von Kıği innerhalb des Dorfes.



4. Topraklik, Ansicht von Nordwesten.

Kurzbeschreibung: Die Anlage besteht aus zwei einschiffigen Gebäudeteilen, einer Kirche und einer Kapelle, die an ihrer gemeinsamen Längswand über einen Durchgang miteinander verbunden sind. Anschlußdetails belegen, daß die Kirche ein späterer Anbau ist.

a) *Kapelle:* Bauwerk einschließlich des Daches aufrechtstehend. Außenseitig erhebliche Schäden an der Nord- und Westwand; Südwand in späteren Anbau integriert.

Material/Bauweise: Wandschalen aus grob gerichteten Hausteinen mit einem großen Anteil kleinerer Feld- und Bruchsteine; Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken; einzelne Schichten von unterschiedlicher Höhe horizontal ausgeglichen. Stärke der Nordwand ca. 1,30 m; Westwand ca. 1,02 m. Gurtbogen aus Werksteinen. Erdschüttung als abschließende Dachdeckung.

b) *Kirche:* Im Gegensatz zu allen anderen erfaß-

5. Akbinek, Fragment der Apsis.



ten armenischen Sakralbauten der Kigi-Region tritt hier die Apsis außen aus dem Grundrißrechteck hervor. Eine weitere Eigenart ist die Verwendung einer dem Rund angenäherten Spitzbogenform für Gewölbe und sämtliche Bögen; soweit Aussagen über Bogen- und Gewölbeformen getroffen werden können, findet sich eine Parallele hierzu lediglich bei der S. Gêorg-Kirche von Adakli. Auch die formal aufwendige Ausbildung des Portals sowie seine reiche Ausstattung mit naturalistischen und ornamentalen Steinmetzarbeiten sind ungewöhnlich; der Eingang scheint somit durch seinen auszeichnenden Charakter auf eine besondere Bedeutung der Kirche von Topraklik hinzuweisen.

Aufgehendes Mauerwerk und große Bereiche der Wölbung erhalten. Gurtbögen, einige Fensterlaibungen sowie Schrifttafel über dem Eingang herausgebrochen; Mauerkrone umlaufend stark beschädigt. Im Inneren Trümmer der eingestürzten Gewölbeteile.

Material/Bauweise: Gußmauerwerk mit beidseitiger Schalung aus Feld- und Bruchsteinen; Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken mit eingelagerten Holzbalken zum Druckausgleich; äußere Mauerwerksecken aus Quadern errichtet. Schichten zwischen ca. 30 und 40 cm Höhe horizontal annähernd ausgeglichen. Stärke der Südwand ca. 1,25 m; Westwand und freistehender Teil der Nordwand ca. 0,95 m. Wandvorlagen, Bögen, Kämpfer und Gesimsstücke sowie Fenster- und Türfassungen aus Werkstein. Eiserne Zuganker, außenseitig jeweils durch Öse und Splint gesichert, dienten der Aufnahme des Gewölbeschubs. Erdschüttung als abschließende Deckung.

Eine unweit der Kirche entdeckte, stark verwitterte armenische Inschriftentafel stammt nach Angaben der Einwohner aus dem heutigen Wandausbruch im Bogenfeld über dem Eingang der Kirche:

„Entstanden auf dem Felsen mit Gottes Wegweisung durch die Hand des Abtes Karapet von S. Stepanos in Ke/i 1152 [= 1703 u.Z.]²⁸“

DREISCHIFFIGER GRUNDRISSSTYPUS

Akbinek

(Agbinek²⁹, Akbenek³⁰)

Objekt: Ruine einer Kirche (Abb. 5)

Lage: 12 km Luftlinie (19 km Weg) südöstlich von Kigi innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Der gesamte Bau ist in sich zusammengestürzt; lediglich ein Fragment der Apsis ragt mit einer Höhe von ca. 3,50 m aus der Schuttmasse. Unter den Trümmern mehrere Rundpfeilertrommeln sowie eine Basis- oder



6. S. Astowacacin, Ansicht von Südwesten.



7. S. Astowacacin, Südostbereich.

Kämpferplatte. Aufmaß des Kirchengrundrisses nicht möglich.

Der erhaltene Teil der Apsis zeigt die übliche Bauweise: Wandschalen aus Feld- und Bruchsteinen mit Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken; im unteren Mauerbereich und an den Gebäudekanten dürften Quadersteine verwendet worden sein.

Vereinzelte erkennbare Reste der Grundmauern belegen die äußeren Abmessungen des Bauwerks mit ca. 10,00 m Breite und ca. 16,50 m Länge; sie verweisen ferner auf ein dreiapsidiales, dem Grundrißrechteck eingeschriebenes Sanktuarium. Unter Berücksichtigung der vorhandenen Pfeilertrommeln lassen diese Feststellungen vermuten, daß die Kirche von Akbinek dem Bautypus von

Güneyağıl, Yeldegirmeni und Gözgülü entsprechen haben könnte. Weitere Anhaltspunkte zur Stützung dieser Hypothese sind nicht gegeben.

S. Astowacacin-Kloster

(Barjr Astowacacni-Kloster, Getahayeaç S. Astowacacin, Aṙek'i S. Astowacacin)³¹ (Abb. 6, 7; Pl.e)
Lage: 7 km Luftlinie ost-südöstlich von Kiğı. Die Straße ist bis Yeldegirmeni (14 km) befahrbar; von dort aus ca. 1 1/2 Stunden Aufstieg nach Norden.

Kurzbeschreibung: Die festungsartige, rechtwinklig von Mauern umgebene Anlage liegt am Westhang eines unbewachsenen Bergrückens, der hier eine Neigung von ca. 20 % aufweist. Ihr einstiger Zugang dürfte im Bereich des heutigen grossen Durchbruchs in der südlichen Umfassungsmauer zu suchen sein.

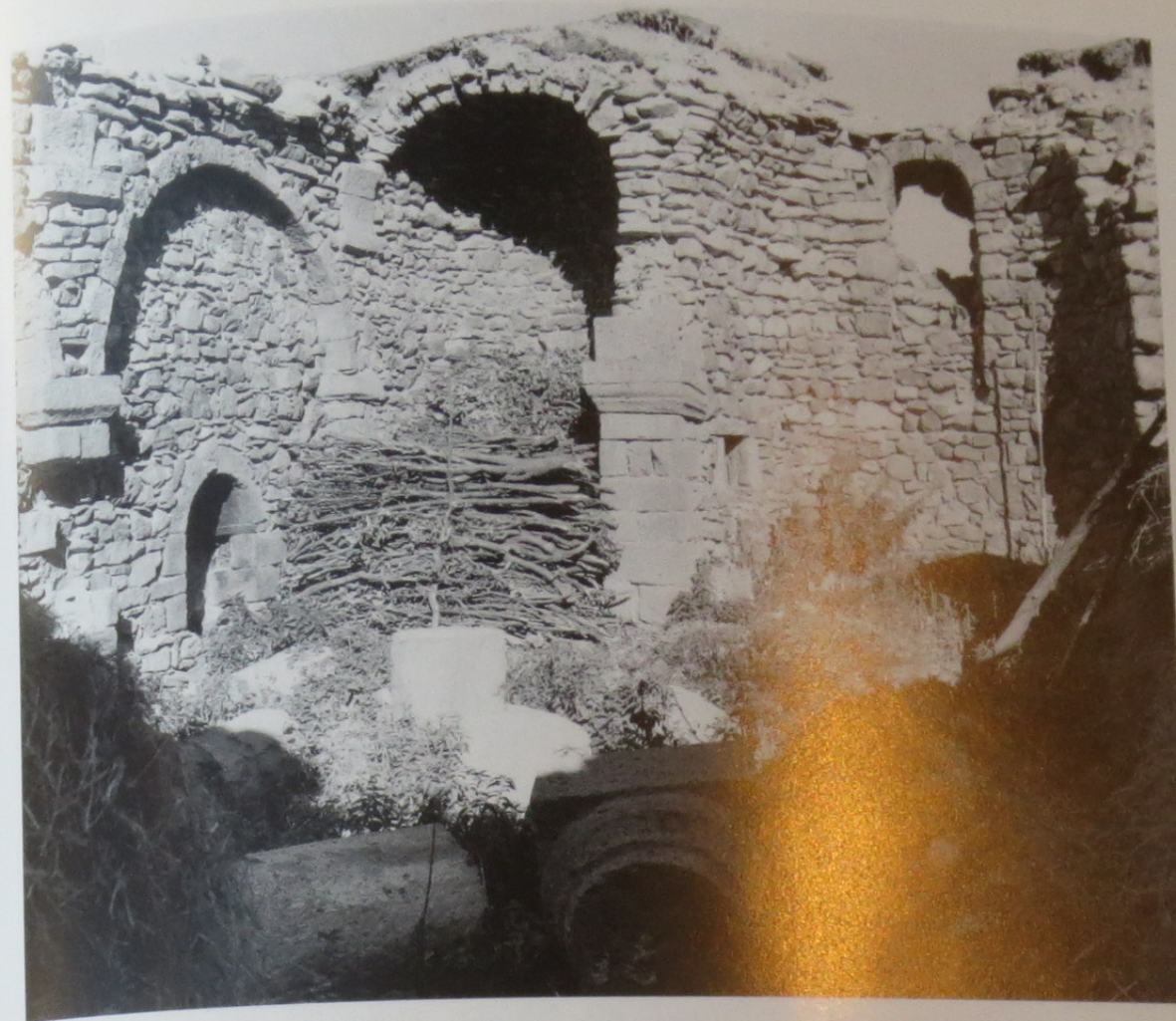
Innerhalb des Klosterareals bildet die weitgehend erhaltene Kirche den baulichen Schwerpunkt. Sie wurde mittig über eine der Westfassade vorgelagerte Eingangshalle erschlossen, von der nur noch der stark beschädigte südliche Zugang aufrechtsteht³². Aussagen über möglicherweise ehemals vorhandene weitere Zugänge

der Eingangshalle können ohne Grabung nicht gemacht werden. Ein zweiter Anbau befand sich im südöstlichen Bereich der Klosteranlage und war dort über einen Durchgang mit der Kirche verbunden. Auch von diesem Annexbau sind nur Rudimente des aufgehenden Mauerwerks vorhanden.

Die Anordnung der übrigen Gebäude im westlichen Abschnitt der Anlage läßt sich heute nur noch zu Teilen am Verlauf der Grundmauern ablesen. Das gesamte Gelände ist mit Trümmern übersät, darunter zerbrochene Kreuzsteinplatten und Fragmente ornamentaler Steinmetzarbeiten.

Die Kirche ist im Inneren nahezu unbeschädigt. Die Zerstörungen beschränken sich hier auf kleinere Wandausbrüche und die Entfernung einzelner Aussteifungsstäbe im Bereich der Gurtbögen und Arkaden. Außenseitige Beschädigungen sind im westlichen Teil der Südwand und an der Westfassade erkennbar. Während es sich bei der Südwand um drei flächige Ausbrüche handelt, die auf einst vorhandene steinerne Inschriften- oder Kreuzsteinplatten schließen lassen, sind als Schäden der Westfassade feststellbar: Abriß einiger

8. Bağlarpınarı, Nordwestbereich.



9. Gözgülü, Nordostbereich.

Kämpfer und Bogenansätze der vormaligen Eingangshalle, Ausbrüche innerhalb der Portalfassung sowie ein senkrecht verlaufender Setzungsriß im südlichen Fassadenabschnitt. Weitere Schäden betreffen umlaufend die gesamte Mauerkrone einschließlich des Dachansatzes.

Material/Bauweise der Kirche: Gußmauerwerk mit Schalung aus Werksteinen, im Wölbungsbereich innen aus Feld- und Bruchsteinen. Unterer Abschnitt der Westfassade bis zur Höhe des Portalgewinns (ca. 3 m) in deutlich besserem Zustand, möglicherweise als Folge einer Restaurierung³³. Schichten von unterschiedlicher Höhe mit durchlaufenden Lagerfugen, die stellenweise durch spätere Ausbesserungen unterbrochen sind. Mauerstärke der Südwand ca. 1,45 m; Westwand zwischen 1,30 und 1,33 m. Rundpfeiler aus Trommeln mit jeweils ca. 3 mm starker Bleizwischenlage zusammengesetzt; Gewölbedruck durch eingelassene Tonhohlkörper gemindert; hölzerne Aussteifungsstäbe oberhalb der Kämpferplatten und Wölbungsansätze. Wandvorlagen, Kämpfer, Gurtbögen, Tür-, Fenster- und Nischenfassungen aus Werkstein. Erdschüttung als Dachabschluß.

Baglarpınarı

(Temuran³⁴, Temran³⁵)

Objekt: Ruine einer Kirche (Abb. 8; Pl.f)

Lage: 9 km Luftlinie (14 km Weg) südsüdöstlich von Kiğı innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: West- und Nordwand bis zu einer Höhe von ca. 4,60 m aufrechtstehend; Ostwand bis auf Fragmente, Südwand vollständig zerstört. Trümmerreste bedecken den gesamten Boden in einer ohne Grabung nicht meßbaren Schichtstärke.

Material/Bauweise: Gußmauerwerk mit grob zugeschnittener Werksteinverschalung außen, Feld- und Bruchsteinschalung innen. Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken mit eingelagerten Holzbalken zum Druckausgleich. Wandvorlagen, Kämpfer, Bögen sowie Fenster- und Portalgewände aus Werkstein.

Rudimente der Ostwand weisen auf ein dreiapsidiales Sanktuarium, dessen einzelne Apsiden in regional üblicher Ausbildung durch Mauerzungen voneinander getrennt waren und sich in voller Breite zum Mittel- bzw. zu den Seitenschiffen hin öffneten. Bogenansätze über den Vorlagen der Westwand sowie die Bestätigung durch die Einwohner belegen, daß die drei Schiffe des Naos durch Arkaden gegeneinander abgesetzt und jeweils mit einem Tonnengewölbe in Längsrichtung überdeckt waren. Als Stützglieder sind Rundpfeiler mit Kapitellen anzunehmen, von denen jedoch kein einziges Fragment mehr auffindbar war.

Der Zugang zur Kirche befindet sich als Rundbogenöffnung innerhalb einer rechtwinklig begrenzten, stark profilierten Portalfläche an der

Westseite. Im Bogenbereich umlaufend eine teilweise erheblich beschädigte armenische Inschrift folgenden Inhalts:

„Kommt zu mir alle, die ihr müde und beladen seid, und ich werde euch Ruhe geben. Mat. Kap. 11³⁶“

Für eine weitere Inschrift innerhalb der Portalfläche liegen wegen der unterschiedlichen Ergänzungsmöglichkeiten fehlender Buchstaben zwei graphematische Varianten vor:

„Der/dem Erbauer des Hauptaltars
Dieses Werk zum Gedenken³⁷“

In der Westfassade verbaut zwei Kreuzsteinplatten, eine davon als Fragment.

Gözüklü

(Arnes³⁸, Arnis³⁹, Arinds⁴⁰)

Objekt: Ruine einer Kirche (Abb. 9; Pl.g)

Lage: 17 km Luftlinie (57 km Weg mit einer Flußdurchquerung) nordöstlich von Kigi am Rande des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Aufgehendes Mauerwerk an den Längsseiten bis zu einer Höhe von ca. 4,40 m erhalten; die Bruchlinie liegt im Inneren knapp über dem Wölbungsansatz. Höhe der Stirnseiten im Giebelbereich ca. 5,40 m. Trümmer der eingestürzten Gewölbe bedecken den gesamten Boden; dazwischen ein Kapitell⁴¹ und mehrere Rundpfeilerfragmente.

Material/Bauweise: Feld- und Bruchsteine, die weit in den aus Mörtel und Gesteinsbrocken bestehenden Mauerkern hineinreichen. Erkennbar sind horizontal annähernd ausgeglichene Steinlagen mit einer Höhe zwischen ca. 20 und 35 cm. Stärke der Westwand 0,92 m; Nord- und Südwand je 1,00 m. Ecksteine, Portalfassung, Gewände, Wandvorlagen und Bögen sowie Kämpfer und Kapitelle aus Werkstein; Rundpfeiler aus Trommeln zusammengesetzt.

Einzige erhaltene ornamentale Steinmetzarbeit ist eine Kreuzsteinplatte, die als um 90° verdrehtes Versatzstück in die nordöstliche Wandnische, dem Ort des Taufbeckens, eingelassen ist.

Güneyağıl

Djibir K[öi]⁴², Cibirköy⁴³, Čəpər⁴⁴)

Objekt: S. Astowacamôr-Kloster⁴⁵ (Abb. 10, 11; Pl.h)

Lage: 4 km Luftlinie (5 km Weg) südsüdwestlich von Kigi innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Mauerwerk, Stützglieder, Bögen und Gewölbe bis auf Deckeneinbruch in der Südwestecke sowie Durchbruch in der Nordwand nahezu unbeschädigt; außen erhebliche Zerstörungen an der Mauerkrone der Ost-, Nord- und Westwand. Sohlbänke, Laibungen und Sturz-

balken des mittleren und östlichen Fensters der Südwand herausgebrochen.

Material/Bauweise: Feld- und Bruchstein mit Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken; Schichten von jeweils ca. 25 bis 40 cm Höhe horizontal einigermaßen ausgeglichen. Wandstärken zwischen 0,92 und 1,04 m, im Apsisscheitel 0,80 m. Äußere Mauerwerksecken aus Quadern; Wandvorlagen, Bögen und Gewände sowie Kämpfer und Kapitelle aus Werkstein; Rundpfeiler monolith bzw. aus Trommeln mit Bleizwischenlage zusammengesetzt. Erdschüttung als Dachabschluß.

Der ursprüngliche Eingang der Kirche befindet sich in der Westwand und ist heute wegen eines Anbaus bis zum hölzernen Sturz unterhalb des Türbogenansatzes vermauert. Der Durchbruch in der Nordwand ist neueren Datums und wurde offensichtlich geschaffen, um den Kirchenraum nach Schließung des Westeingangs als landwirtschaftlichen Lagerraum nutzen zu können.

Kleine Fragmente von profilierten Leisten und Pflanzenornamenten finden sich als Fassadenschmuck an einigen Häusern des Dorfes. Am Ortsrand Reste von Grundmauern eines nicht identifizierbaren kleineren Bauwerks, möglicherweise einer Kapelle.

Kigi

(Koľoberd, Keľi, Kľi, Kľi-Gasaba, Kasaba)

Objekt: S. Sargis-Kirche⁴⁶ (Abb. 12)

Lage: Innerhalb des Ortes.

Kurzbeschreibung: Bauwerk nahezu vollständig zerstört. Die eingeebnete Schuttmasse bildet ein Plateau auf einem von West nach Ost abfallenden Gelände, wobei die erhaltenen unteren Steinlagen der Nord- und Ostwand heute als Stützmauern dienen. Am Ostrand des Plateaus bis zur Höhe von ca. 5,00 m aufrechtstehend drei Mauerwerksfragmente als Reste dreier Apsiden; innerhalb der Trümmerfläche zwei Rundpfeilerstümpfe. Ein zusammenhängendes Aufmaß des Kirchengrundrisses konnte nicht durchgeführt werden.

Grundlegende Abweichungen von der herkömmlichen Bauweise sind nicht erkennbar. Auch hier handelt es sich um ein Gußmauerwerk in Schalungen aus Feld- und Bruchsteinen; Teile von druckausgleichenden Holzbalken sind ebenfalls vorhanden. Die Stärke der Nordwand beträgt ca. 1,30 m.

Das gesamte Bauwerk maß ca. 15,60 m in der Breite und ca. 21,00 m in der Länge. Innerhalb dieses Grundrißrechtecks belegt der Befund einen dreischiffigen Naos, dem ein dreiapsidiales Sanktuarium angeschlossen war. Als Stützglieder im

Inneren dienten Rundpfeiler, über deren Anzahl keine Aussage getroffen werden kann.

Kigi

Objekt: S. Jakob-Kirche mit Kapelle S. Astowacacin⁴⁷ (Abb. 13)

Lage: Innerhalb des Ortes.

Kurzbeschreibung: Die einstige Kirche zeigt sich heute als teilweise bewachsener Trümmerberg, der umlaufend durch Reste der Außenmauern begrenzt ist; aus dem Schutt ragt ein Rundpfeilerstumpf. Ein zusammenhängendes Aufmaß des Grundrisses konnte nicht durchgeführt werden.

Die vorhandenen Mauerfragmente lassen die übliche Technik des Gußmauerwerks zwischen Schalungen aus Feld- und Bruchsteinen erkennen. Die meßbaren Wandstärken bewegen sich zwischen 0,90 und 1,02 m; der Mauerdurchmesser im Scheitel der mittleren Apsis beträgt 0,83 m.

Der gesamte Bau war einem Grundrißrechteck von ca. 12,40 m Breite und ca. 18,50 m Länge eingeschrieben. Im Inneren bildete ein dreiapsidiales Sanktuarium den östlichen Abschluß des Kirchenraumes; der Befund stützt sich hierbei auf die Form der in diesem Abschnitt erhaltenen Wandreste.

Trümmer und vereinzelte Spuren von Grundmauern belegen einen Annexbau etwa in der



10. Güneyağıl, Ansicht von Nordwesten.

Mitte der Südwand; seine äußeren Abmessungen mögen ca. 5,00 auf 5,00 m betragen haben. Offensichtlich handelt es sich hierbei um die Reste der von Srapean erwähnten S. Astowacacin-Kapelle.

S. Kirakos-Kloster⁴⁸

(S. Kirogos-Kloster⁴⁹) (Abb. 14)

Lage: 14 km Luftlinie (28 km Weg) südöstlich von Kigi. 2 km nördlich des Dorfes Adaklı, west-

11. Güneyağıl, Westbereich.





12. Kigi (S. Sargis), Fragment der Apsis.

lich der Straße nach Güngörsün am Ufer des Flusses.

Kurzbeschreibung: Die vormalige Klosteranlage besteht heute aus einem weiträumigen Trümmerfeld in einer von Nord nach Süd abfallenden Bodensenke. Der Bereich wird im Osten durch die höherliegende Straße, im Westen durch den Rücken einer flachen Erhebung begrenzt, deren abgewandte Seite das Flußufer bildet.

Inmitten dieses Areals stand die Klosterkirche, von der nur noch die Mauerreste der Nordwand und Nordostecke bis zu einer Höhe von ca. 4 m erhalten sind. Sie lassen das übliche Gußmauerwerk mit Schalungen aus Feld- und Bruchsteinen erkennen. Weitere Angaben zur Kirche sind derzeit nicht möglich; Fragmente von Rundpfeilern, die auf eine mehrschiffige Anlage schließen lassen könnten, sind nicht vorhanden.

Die vorbehaltliche Zuordnung der Kirche zur Gruppe „Dreischiffiger Grundrißtypus“ beruht auf den Angaben eines Einwohners aus Adakli, die der Befund zu bestätigen scheint. Das Bauwerk soll 1920 noch aufrechtgestanden haben.

Innerhalb eines Gräberfeldes am westlichen Rand des Klosterbezirks befindet sich ein umgestürzter Kreuzstein mit einer fragmentarischen, stark verwitterten Inschrift. Sie enthält neben allgemeinen theologischen Wendungen den folgenden Hinweis:

„...wir haben diesen Tempel erbaut mit der Hand des Rhetorikers Vard [a] pet... im Jahre 1112 [=1663 u.Z.]“⁵⁰

Yazgünü

(Hupus⁵¹, Chopus⁵², Xowps⁵³)

Objekt: Kelebekan-Kloster⁵⁴ (Abb. 15)

Lage: 10 km Luftlinie (30 km Weg) westsüdwestlich von Kigi innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Vom aufgehenden Mauerwerk sind nur noch Teile des Nordwest-Bereiches mit einer Höhe bis ca. 3,30 m über der Verschüttung

erhalten, wobei die Schichtstärke des aus Wand- und Gewölbetrümmern bestehenden Schutts zwischen 1,50 und 2,00 m angenommen werden muß; dazwischen Fragmente von Rundpfeilern. Ohne Grabung kann ein Grundriß nicht gezeichnet werden.

Material/Bauweise: Grobe Feld- und Bruchsteinschalen mit Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken. Der bestehende Rest der Westwand zeigt Schichtungen mit einer Höhe von jeweils ca. 45 cm. Wandvorlagen, Kämpfer, Bogen- und Gewölbefragmente Werkstein; Rundpfeiler aus monolithen Trommeln zusammengesetzt.

Der bestehende Teil der Nordwestecke und die Rundpfeilerfragmente belegen eine dreischiffige Anlage. Als oberer Raumabschluß sind längsgerichtete Tonnengewölbe anzunehmen, die durch Gurtbögen über den Wandvorlagen unterteilt waren. Für die Gurtbögen sprechen nicht nur die ortsübliche Bauweise sondern auch Wandausbrüche oberhalb der Kämpfer. Die Erschließung erfolgte über den heute durch Steinlagen verschlossenen Eingang in der Mitte der Westfassade; über möglicherweise ehemals vorhandene weitere Zugänge kann keine Aussage gemacht werden.

Rundpfeilerfragmente sowie größere Trümmerreste vor der Westwand könnten auf einen Annexbau weisen; auch hier kann nur die Grabung eine verbindliche Antwort geben.

Yeldeğirmeni

(Zermek⁵⁵, Čermak⁵⁶)

Objekt: Kirche (Abb. 16; PL.i)

Lage: 8 km Luftlinie (14 km Weg) südöstlich von Kigi innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Der gesamte Bau ist weitge-

13. Kigi (S. Jakob), Nordwestbereich.



14. S. Kirakos, Fragmente der Nordwand.

15. Yazgünü, Nordwestbereich.





16. Yeldegirmeni,
Ansicht von Südwesten.

hend unversehrt. Als Schäden wurden festgestellt: herausgebrochenes Türgewände; Dachgesims auf Südseite lückenhaft, auf Westseite nicht mehr vorhanden; senkrechte Risse in der West- und Ostfassade, vermutlich als Folge von Erdbeben.

Material/Bauweise: Gußmauerwerk mit außen-seitiger Werksteinverschalung, die an den Gebäudeecken sorgfältig bearbeitet, ansonsten grob zugehauen und mit einem überwiegenden Anteil von Feld- und Bruchsteinen durchsetzt ist. Schalung im Inneren ausschließlich Feld- und Bruchstein. Gußkern aus Mörtel und Gesteinsbrocken. Steinlagen nach 30 bis 50 cm horizontal annähernd ausgeglichen. Stärke der Westwand 0,97 m. Wandvorlagen, Bögen und Kapitele aus Werkstein; Rundpfeiler aus monolithen Trommeln mit Bleizwischenlage zusammengesetzt.

Angesichts des guten Erhaltungszustandes ist es besonders bedauerlich, daß der Bau zum Zeitpunkt der Aufnahme bis zum Wölbungsansatz mit Heu gefüllt war; so konnten nur die Außenseiten, die Stärke der Westwand, die Eingangsweite sowie ein Rundpfeiler vermessen werden. Die Grundrißzeichnung basiert auf diesen Angaben.

KREUZFÖRMIGER GRUNDRISSTYPUS

Eskikavak

(Arik⁵⁷, Arik⁵⁸)

Objekt: Ruine einer Kirche (Abb. 17; Pl.j)

Lage: 6 km Luftlinie (10 km Weg) südöstlich von Kigi innerhalb des Dorfes.

Kurzbeschreibung: Das aufgehende Mauerwerk

ist in größeren zusammenhängenden Abschnitten bis zu einer Höhe von ca. 2 bis 3 m, im nord-östlichen Bereich bis zu ca. 4 m erhalten; innerhalb der verbleibenden Lücken läßt sich der Wandverlauf durch einzelne Reste von Grundmauern rekonstruieren. Diese Angaben beziehen sich auf das heutige Niveau des aus eingeebnetem Trümmerschutt bestehenden Bodens, wobei der Befund auf eine Schichtstärke der Aufschüttung von mindestens 1 m schließen läßt. Die Lokalisation des Eingangs in der Westfassade belegt ein offensichtlich in situ aufrechtstehendes Fragment der Portalfassung.

Material/Bauweise: Gußmauerwerk mit außen-seitiger Schalung aus annähernd horizontal durchlaufenden Werksteinlagen, deren Schichtstärke zwischen 30 und 40 cm beträgt; innenseitige Schalung aus Feld- und Bruchsteinen; Gußkern aus Mörtel, Gesteinsbrocken und druckausgleichenden Holzbalken. Gemessene Mauerstärken der Südwand: östlicher Abschnitt 0,86 m; mittlerer Abschnitt 1,27 bis 1,34 m; westlicher Abschnitt 1,49 m. Westwand: 1,40 m; Apsis-scheitel: 0,82 m. Fenstergewände, Portalfassung, Wandvorlagen, umlaufendes Kämpfergesims und Vierungsbögen aus Werkstein; Bögen der Blend-nischen teilweise aus Feld- und Bruchstein.

Aufgrund des Befundes ist in Übereinstimmung mit den Angaben der Einwohner davon auszugehen, daß die Kirche vormals mit einer Kuppel versehen war. Das Bauwerk wurde 1966 an den heutigen Eigentümer verkauft und dient seither als Steinbruch.



17. Eskikavak, Nordwand.

SCHLUSSBEMERKUNG

Eine erste zusammenfassende Beurteilung der vorgestellten 15 Monumente, von denen 10 namentlich identifiziert werden konnten, ergibt folgendes Bild:

Grundrißtypus: Die Differenzierung nach Grundrißformen zeigt 1 kreuzförmige, 4 einschiffige und 10 dreischiffige Anlagen. Dieses Ergebnis legt den Schluß nahe, daß es sich bei den dreischiffigen Anlagen um den in der Kigi-Region bevorzugten Bautypus handelt. Gleichwohl ist zu berücksichtigen, daß die Spuren kleiner einschiffiger Bauten nach deren vollständiger Zerstörung erfahrungsgemäß in den meisten Fällen kaum mehr nachweisbar sind; ihr zahlenmäßiger Anteil am ursprünglichen Gesamtbestand dürfte somit etwas höher anzusetzen sein. Kreuzförmige Anlagen wie das einzig erhaltene Beispiel der Kirche von Eskikavak hingegen müssen als Sonderfall gelten.

Wölbungsform: Für sämtliche Bauten sind längsgerichtete Tonnengewölbe belegt. Der Befund stützt sich hierbei teils auf erhaltene Wölbungen oder Wölbungsfragmente, teils auf Anschlußdetails im Bereich des Wölbungsansat-

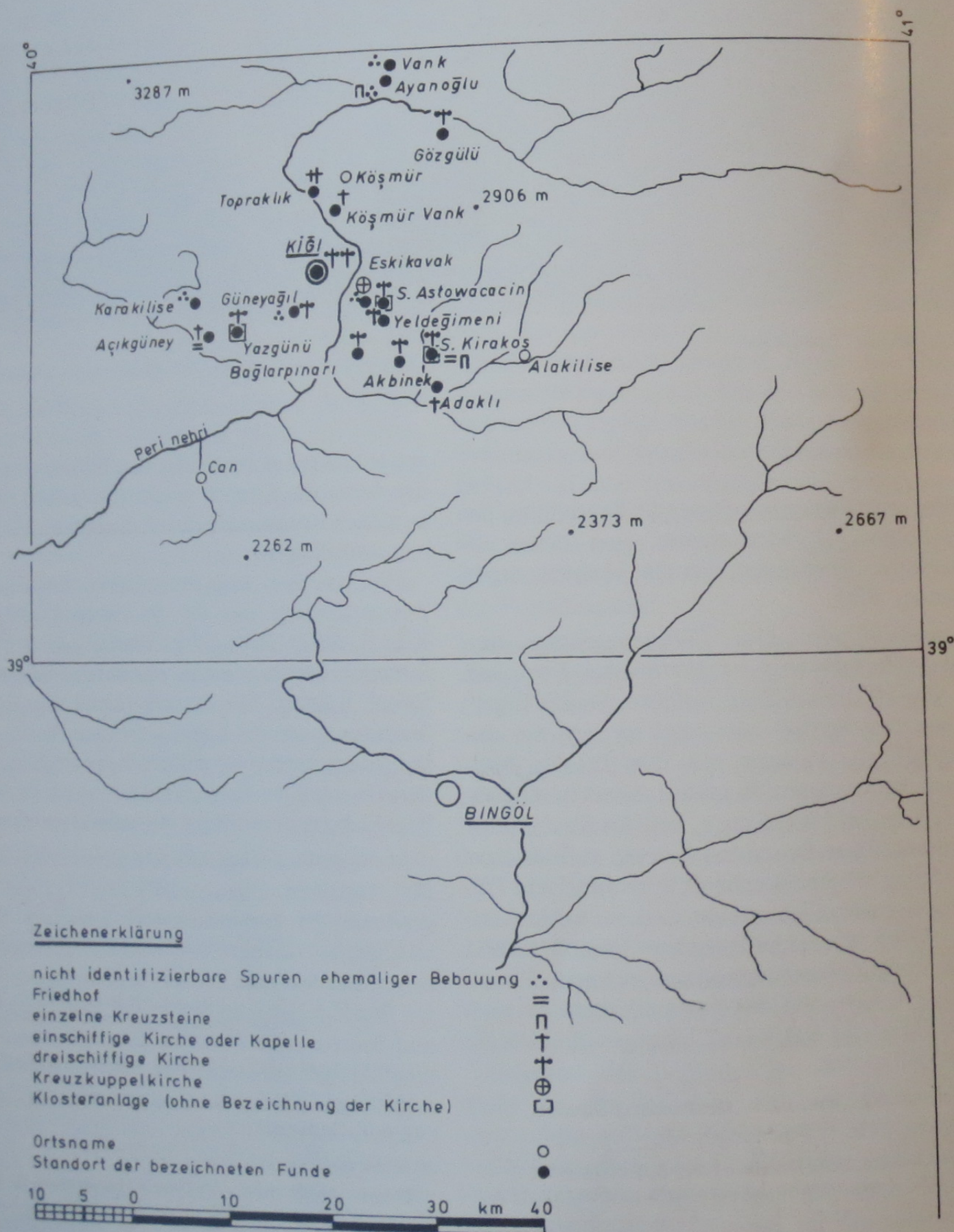
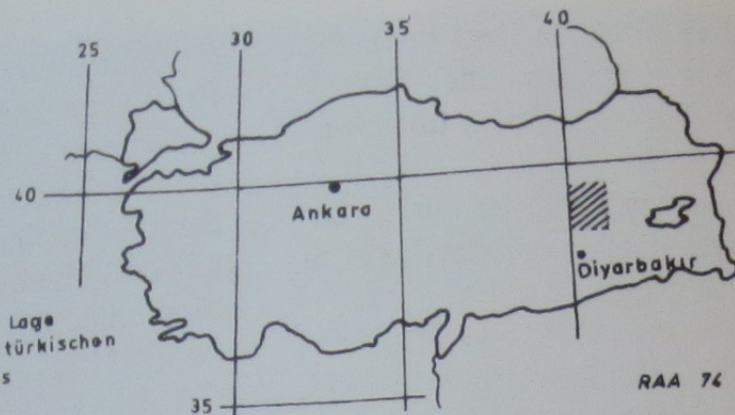
zes; lediglich bei der Kirche von Eskikavak wurde der durch die Kuppel verursachte Schub in den seitlichen Kreuzarmen durch quergerichtete Tonnen aufgefangen.

Eine weitere Kuppel erwähnt Srapean im Zusammenhang mit der S. Jakob-Kirche von Kigi;⁵⁹ dieser Hinweis konnte wegen des weit fortgeschrittenen Verfalls der Kirche nicht verifiziert werden. Die ausdrückliche Erwähnung Srapeans sowie die Untersuchungen vor Ort lassen jedoch vermuten, daß die Kuppel als krönender Abschluß des Kirchengebäudes innerhalb des Kigi-Gebiets eine seltene Ausnahme gewesen ist.

Material/Bauweise: Alle Kirchen wurden in der für Armenien charakteristischen Technik des geschichteten Gußmauerwerks zwischen Steinschalungen errichtet. Regionale Einschränkungen zeigen sich lediglich bei der Ausbildung der äußeren Steinschalungen, die hier in der Regel aus Feld- und Bruchsteinen bestehen. Die in Zentralarmenien häufiger vorkommende Plattenschalung mit sorgfältigem Fugenschnitt ist nur bei zwei Bauten (Adaklı, Köşmür Vank), und auch dort nur ansatzweise vorhanden.

Wenn auch mit diesen Feststellungen erste Anhaltspunkte zur bauhistorischen Erschließung

Geographische Lage
innerhalb des türkischen
Staatsgebiets



der Monumente gegeben sind, so liegt doch die individuelle Baugeschichte der einzelnen Sakralbauten noch weitgehend im Dunkeln, und zwar aus folgenden Gründen:

- Innerhalb der gesamten Region und der angrenzenden Gebiete sind keine vergleichbaren datierten Beispiele erhalten.
- Die angetroffenen Bautypen entsprechen Konzeptionen, die über viele Jahrhunderte ohne wesentliche Veränderungen beibehalten wurden.
- Die meist fragmentarisch erhaltenen bzw. rekonstruierten Inschriften mit Jahresangaben, die aus drucktechnischen Gründen nur in der Übersetzung wiedergegeben werden konnten, belegen zwar die Existenz eines Bauwerks zur angegebenen Zeit, sind aber als Basis für eine

Datierung allein nicht tragfähig genug.

- Grabungen oder detaillierte Oberflächenuntersuchungen dürften auch in absehbarer Zeit nicht möglich sein.
- Schriftliche Quellen, speziell Colophone, sind nur teilweise aufgearbeitet und, wie die Erfahrung zeigt, kaum erreichbar. Sie können zudem im Widerspruch zu dokumentierten Inschriften stehen⁶⁰.

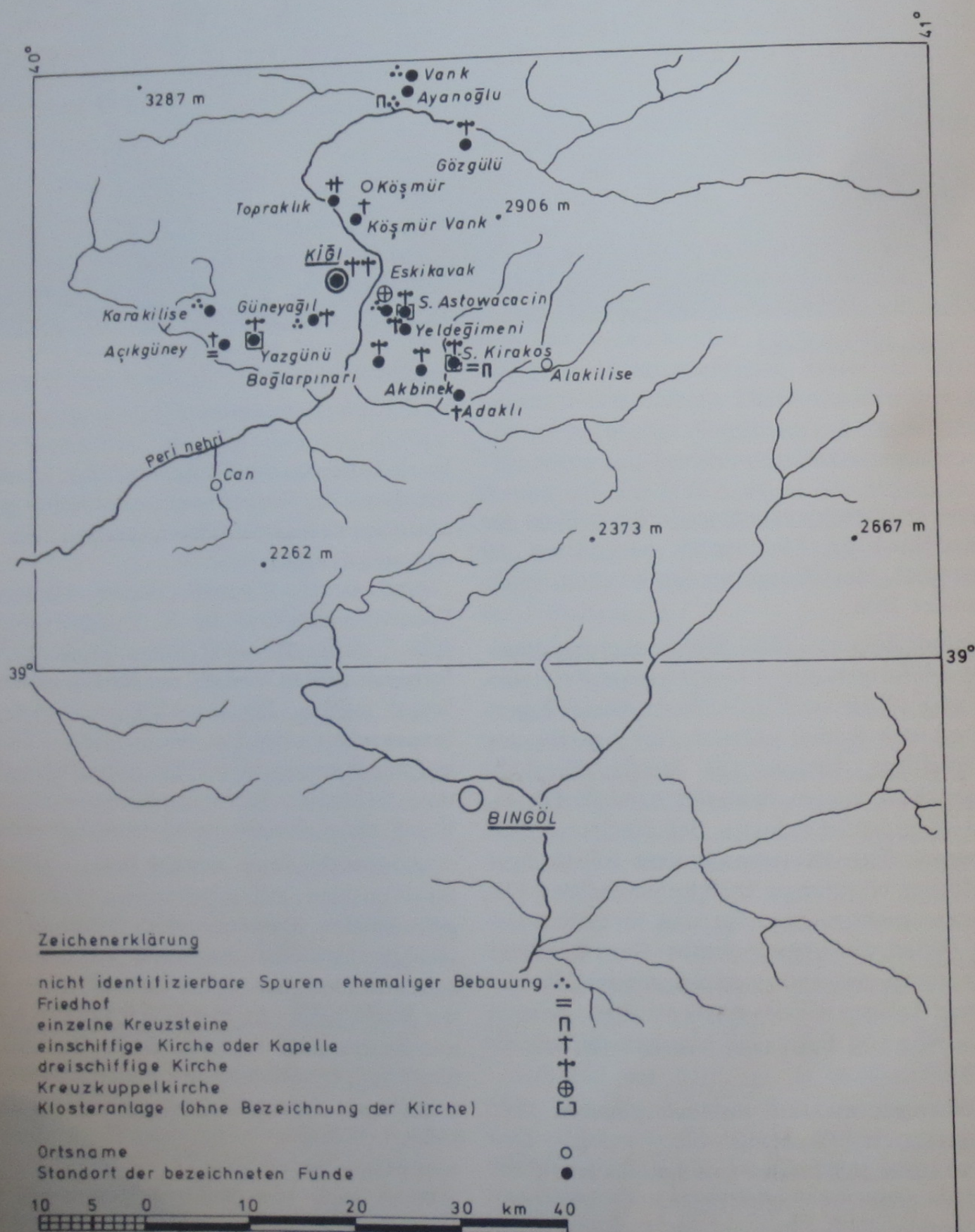
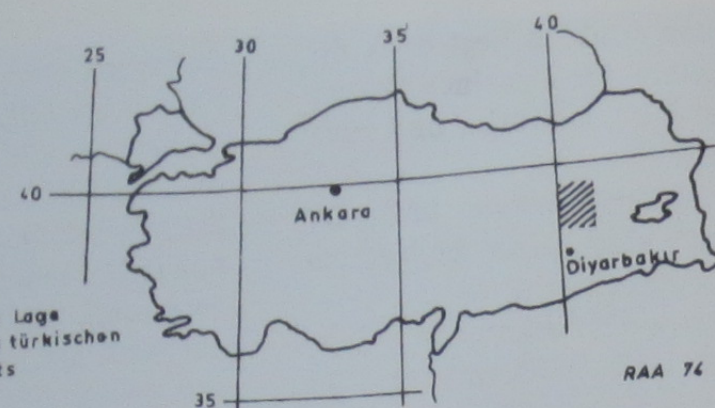
Angesichts dieser Situation kann nur eine vergleichende Analyse der Baudetails und, im Falle des Klosters S. Astowacacin, der Umbau- und Erweiterungsphasen Klarheit verschaffen. Die vertiefende Untersuchung der figürlichen und ornamental Steinmetzarbeiten, Basen und Kapitellformen ist daher Gegenstand der weiteren Arbeit des Verfassers.

Gundolf BRUCHHAUS

NOTES

1. Heutige türkische Schreibweise.
2. Transliterationssystem nach Rüdiger Schmitt, „Empfehlungen zur Transliteration der armenischen Schrift“, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, Bd. 86, Göttingen 1972, S. 296-306.
3. Heutige armenische Schreibweise.
4. Armenische Schreibweise des Namens, unter dem die Stadt nach dem großen Erdbeben von 1616 wieder aufgebaut wurde. Lewon Srapean, *Kli - telagrakan ew azagrakan* [Kli - topographisch und ethnographisch], Antelias 1960, S. 16. (= Nachdruck des Aufsatzes aus der Tageszeitung *Arewelk*, Konstantinopel 1901, o. Nr.)
5. Karte 1: 1000000, War Office and Air Ministry, Great Britain 1961, Blatt NJ-37 Erzurum.
6. Die Einteilung bezieht sich auf die ins 7. Jahrhundert datierte Schrift *Ašxarhacōyc* [Geschichte] des Pseudo Movsēs Xorenaci.
7. o. Verf., *Taregirk Klii hayrenakcakan Miowlean* [Jahrbuch der vaterländischen Vereinigung von Kili], Detroit 1937.

8. P. Hamazasp Oskian, *Barjr Hayk' Vank'era* [Die Klöster Hocharmeniens], (= Nationalbibliothek Bd. 167), Wien 1951.
9. Mitglieder der Reisegruppe: Peter Alpen, Gundolf Bruchhaus, Akira Kakehata.
10. Vormalige, unter den Einwohnern noch heute übliche Bezeichnung.
11. Fr. Fritz Hrsg., *Codex Kulturatlas*, (1: 300000), Codex-Verlag, Grundholzen o.J., Ausgabe „Türkei“ Teil 10, Blatt 39/40.
12. Richard Kiepert, *Karte von Kleinasien*, (1: 400000), Berlin 1913, Blatt B VI Erzerum.
13. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 224.
14. *Ibid.*
15. Übersetzung: Armen Haghazarian, Aachen. Zur Wiedergabe des Originaltextes siehe Schlußbemerkung.
16. Siehe Anm. 10 und 11.
17. Siehe Anm. 12.
18. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 214.
19. *Ibid.* Die S. Georg-Kirche galt bis heute als nicht lokalisierbar. Die vom Verfasser aufgenommenen Inschriftenfragmente konnten jedoch 1985 durch Paroyr Mouradian, Erevan, soweit rekonstruiert werden, daß die Identifizierung möglich wurde.
20. Zu figürlichen und ornamental Steinmetzarbeiten siehe Schlußbemerkung.
21. Übersetzung: Mercedes Wickmann, Aachen.
22. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 215. Als weitere Bezeichnungen nennt Oskian folgende Namen: Hangstowni (S. Karapet)-Kloster, Aparow- oder Arapari (S. Karapet)-Kloster, Getahayac (S. Karapet)-Kloster. Da die angegebene Lagebe-



der Monumente gegeben sind, so liegt doch die individuelle Baugeschichte der einzelnen Sakralbauten noch weitgehend im Dunkeln, und zwar aus folgenden Gründen:

- Innerhalb der gesamten Region und der angrenzenden Gebiete sind keine vergleichbaren datierten Beispiele erhalten.
- Die angetroffenen Bautypen entsprechen Konzeptionen, die über viele Jahrhunderte ohne wesentliche Veränderungen beibehalten wurden.
- Die meist fragmentarisch erhaltenen bzw. rekonstruierten Inschriften mit Jahresangaben, die aus drucktechnischen Gründen nur in der Übersetzung wiedergegeben werden konnten, belegen zwar die Existenz eines Bauwerks zur angegebenen Zeit, sind aber als Basis für eine

- Datierung allein nicht tragfähig genug.
- Grabungen oder detaillierte Oberflächenuntersuchungen dürften auch in absehbarer Zeit nicht möglich sein.
- Schriftliche Quellen, speziell Colophone, sind nur teilweise aufgearbeitet und, wie die Erfahrung zeigt, kaum erreichbar. Sie können zudem im Widerspruch zu dokumentierten Inschriften stehen⁶⁰.

Angesichts dieser Situation kann nur eine vergleichende Analyse der Baudetails und, im Falle des Klosters S. Astowacacin, der Umbau- und Erweiterungsphasen Klarheit verschaffen. Die vertiefende Untersuchung der figürlichen und ornamentalen Steinmetzarbeiten, Basen und Kapitellformen ist daher Gegenstand der weiteren Arbeit des Verfassers.

Gundolf BRUCHHAUS

NOTES

1. Heutige türkische Schreibweise.
2. Transliterationssystem nach Rüdiger Schmitt, „Empfehlungen zur Transliteration der armenischen Schrift“, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, Bd. 86, Göttingen 1972, S. 296-306.
- Koloberd = „Burg von Koli“; älteste armenische Benennung, die später zu Keli wurde. Heinrich Hübschmann, „Die altarmenischen Ortsnamen“, *Indogermanische Forschungen*, Bd. XVI, Strassburg 1904, S. 197-490, hier S. 290-291, 441.
3. Heutige armenische Schreibweise.
4. Armenische Schreibweise des Namens, unter dem die Stadt nach dem großen Erdbeben von 1616 wieder aufgebaut wurde. Lewon Srapean, *Kli - telagrakan ew azgagrakan* [Kli - topographisch und ethnographisch], Antelias 1960, S. 16. (= Nachdruck des Aufsatzes aus der Tageszeitung *Arewelk*, Konstantinopel 1901, o. Nr.)
5. Karte 1: 1000000, War Office and Air Ministry, Great Britain 1961, Blatt NJ-37 Erzurum.
6. Die Einteilung bezieht sich auf die ins 7. Jahrhundert datierte Schrift *Ašxarhaçoyc* [Geschichte] des Pseudo Movsēs Xorenaci.
- Siehe Hübschmann, *art. cit.*, S. 290-291.
- Nicholas Adontz, *Armenia in the Period of Justinian*, Nina G. Garsoian Hrsg., Lissabon 1970, S. 14 ff.
- M. Darbinyan, „Xorjyan“, *Haykakan Sovetakan Hanragitaran* [Sowjet-armenisches Lexikon], Bd. 5, Erevan 1979, S. 90.
7. o. Verf., *Taregirk' Kłii hayrenakkakan Miowtean* [Jahrbuch der vaterländischen Vereinigung von Kğl], Detroit 1937.

8. P. Hamazasp Oskian, *Barjr Hayk' Vank'era* [Die Klöster Hocharmeniens], (= Nationalbibliothek Bd. 167), Wien 1951.
9. Mitglieder der Reisegruppe: Peter Alpen, Gundolf Bruchhaus, Akira Kakehata.
10. Vormalige, unter den Einwohnern noch heute übliche Bezeichnung.
11. Fr. Fritz Hrsg., *Codex Kulturatlas*, (1: 300000), Codex-Verlag, Grundholzen o.J., Ausgabe „Türkei“ Teil 10, Blatt 39/40.
12. Richard Kiepert, *Karte von Kleinasien*, (1: 400000), Berlin 1913, Blatt B VI Erzerum.
13. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 224.
14. *Ibid.*
15. Übersetzung: Armen Haghazarian, Aachen. Zur Wiedergabe des Originaltextes siehe Schlußbemerkung.
16. Siehe Anm. 10 und 11.
17. Siehe Anm. 12.
18. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 214.
19. *Ibid.* Die S. Gëorg-Kirche galt bis heute als nicht lokalisierbar. Die vom Verfasser aufgenommenen Inschriftenfragmente konnten jedoch 1985 durch Paroyr Mouradian, Ervan, soweit rekonstruiert werden, daß die Identifizierung möglich wurde.
20. Zu figürlichen und ornamentalen Steinmetzarbeiten siehe Schlußbemerkung.
21. Übersetzung: Mercedes Wickmann, Aachen.
22. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 215. Als weitere Bezeichnungen nennt Oskian folgende Namen: Hangstowni (S. Karapet)-Kloster, Aparow- oder Ařapari (S. Karapet)-Kloster, Getahayeaç (S. Karapet)-Kloster. Da die angegebene Lagebe-

chreibung auf den Fundort zutrifft, die Stätte noch heute "Vank" (Vank, arm. = Kloster) benannt wird und den Anwohnern weitere bauliche Spuren in der Umgegend nicht bekannt sind, scheint der Schluß naheliegend, hier die Reste des S. Karapet-Klosters zu lokalisieren.

3. Siehe Anm. 10.
4. Siehe Anm. 11.
5. Siehe Anm. 12.
6. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 214.
7. *Ibid.*, S. 214, 223.
8. Lewon Srapean, *op. cit.*, S. 16-17.
9. Die Rekonstruktion des Textes erfolgte durch Paroyr Mouradian, Erevan, unter den Gesichtspunkten einer syntaktisch richtigen Lesung. Vergl. hierzu P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 223.
10. Siehe Anm. 21.
11. Siehe Anm. 10 und 11.
12. Siehe Anm. 12.
13. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 211-212.
14. Die Kurzbeschreibung bezieht sich auf die letzte Konzeption der Anlage vor ihrem endgültigen Niedergang. Baudeckungsbelegen jedoch, daß das angetroffene Konzept Ergebnis mehrerer Umbau- und Erweiterungsphasen ist, die noch ausführlich zu analysieren sind. Siehe hierzu Schlußbemerkung.
15. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 212 Anm. 1.
16. Siehe Anm. 10 und 12.
17. Siehe Anm. 11.

36. Rekonstruktion und Übersetzung: Levon B. Zekian, Venedig.
37. Siehe Anm. 21.
38. Siehe Anm. 10.
39. Siehe Anm. 11 und 12.
40. Siehe Anm. 12.
41. Zu Kapitellen der Kigi-Region siehe Schlußbemerkung.
42. Siehe Anm. 12.
43. Siehe Anm. 10 und 11.
44. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 211.
45. *Ibid.*
46. Lewon Srapean, *op. cit.*, S. 8 (Abb.), 19.
47. *Ibid.*, S. 19.
48. Heinrich Hübschmann, *op. cit.*, Karte.
49. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 215.
50. Lewon Srapean, *op. cit.*, Karte.
51. Siehe Anm. 12.
52. Rekonstruktion des Textes: Paroyr Mouradian, Erevan; Übersetzung: Rusan Marguni, Erevan.
53. Siehe Anm. 10 und 11.
54. Siehe Anm. 12.
55. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 225.
56. *Ibid.*
57. Siehe Anm. 10, 11 und 12.
58. M. Darbinyan, *art. cit.*
59. Siehe Anm. 10, 11 und 12.
60. P. Hamazasp Oskian, *op. cit.*, S. 212.
61. Lewon Srapean, *op. cit.*, S. 19.
62. Siehe Anm. 28.

Notes de lecture

par Tania VELMANS

Alain DUSSELIER, *Byzance et le monde orthodoxe*, Paris, 1986, 503 p., nombreuses illustrations.

Les Cahiers Archéologiques ne proposent généralement pas à ses lecteurs des comptes rendus d'ouvrages traitant de l'histoire byzantine, car là n'est pas leur mission. Si nous le faisons exceptionnellement aujourd'hui, c'est parce que l'historien de l'art tire un grand profit de ce livre. Ce n'est donc pas le point de vue de l'historien que l'on cherchera à donner ici, mais celui du spécialiste des œuvres d'art byzantines et parabyzantines, concerné par l'histoire.

L'intérêt particulier de l'ouvrage d'A. Dusselier et de ses collaborateurs¹ vient sans doute en grande partie du fait que la matière historique n'y est pas présentée d'une façon égale et strictement chronologique, mais qu'elle est découpée en problèmes majeurs, ceux-là même qui lui donnent un sens et se trouvent à la base de nombreux événements, situations ou créations. Le lecteur dispose ainsi d'un certain nombre de synthèses qui font le point sur les principaux aspects de la réalité byzantine. Ce qui visiblement a préoccupé le concepteur de l'ouvrage est la recherche des causes qui, non seulement expliquent les faits, mais les rendent totalement «crédibles» et vivants en les insérant dans un tissu de connaissances ordonnées d'une façon éminemment rationnelle.

Comprenant en profondeur ce qui s'est passé, le lecteur est en mesure d'exploiter les données à sa convenance, d'où leur intérêt indiscutable pour l'histoire de l'art.

Cet ouvrage est aussi, à notre connaissance, le premier livre d'histoire de Byzance qui donne autant d'importance à tout ce qui n'est qu'à moitié ou aux trois quarts byzantin – l'Arménie, la Syrie, l'Égypte, la Palestine, l'Italie – voire, à ce qui ne l'est pas du tout, mais influence puissamment Byzance : les Turcs, les initiatives germaniques en Italie, le poids et la spécificité des Croisades. On s'aperçoit ainsi – et l'art le reflète également – que l'empire et sa périphérie sont deux entités bien distinctes, un fait dont on n'a pas toujours tenu suffisamment compte en histoire de l'art. Sur la frange orientale de l'empire des particularismes nationaux, la situation ambiguë provoquée par le voisinage ou l'occupation musulmane, les attaches profondes et durables avec

Jérusalem, ont leur importance. Ces populations, notamment les Arméniens et les Syriens, arrivent en masse en Anatolie ce qui explique le fait, à première vue étrange, que la peinture médiévale de Cappadoce est beaucoup moins proche de celle de Constantinople ou de Salonique, que de celle de la Géorgie, de l'Arménie, de l'Égypte copte, etc. Notons en passant que seuls le rôle et le destin de la Géorgie ont été un peu négligés dans cette étude de la frange orientale de l'empire.

Par ailleurs, l'on saisit bien comment, à la suite de l'évolution de l'échiquier politique mondial, l'assise de l'empire, les lieux de la plus grande «densité» de sa culture se déplacent au fil des siècles. C'est ainsi que des États non grecs comme ceux des Balkans et la Russie deviennent, après des épisodes belliqueux, dangereux pour l'empire, des royaumes et des principautés si intimement imprégnés de la civilisation et de l'esprit byzantin, qu'ils en constituent des prolongements durables, même si des divergences politiques opposent constamment ces «cousins» grecs et slaves. Pour qu'on en arrive là, l'initiative appartenait d'abord à Byzance et sans l'avance incessante des Turcs en Anatolie, et en Orient, l'intérêt des Grecs ne se serait peut-être pas porté vers le Nord-Ouest, même si, à Constantinople, on rêvait encore en plein XII^e siècle de l'édification d'un empire unique des chrétiens.

En ce qui concerne la religion et la spiritualité, le livre traite à la fois de la grande politique religieuse de l'État byzantin qui transcende les ethnies et les cultures, organise de puissants archevêchés aux droits exceptionnels lorsque c'est nécessaire, et du rôle des grands monastères post-iconoclastes, dont la puissance économique et l'impact spirituel sont considérables. Les moines apportent au peuple inculte des modèles de piété assez éloignés de ceux des élites intellectuelles, mais qui correspondaient à sa sensibilité religieuse, à son entendement et à son langage. Cette action des moines et la piété d'un type particulier qui s'en dégage sont finalement réintégrées dans l'Église officielle et l'influencent d'une certaine manière à partir du XII^e siècle. Notons à ce propos qu'une telle évolution de la piété correspond aussi à des courants observés dans l'art, notamment dans la seconde moitié du XII^e siècle, où l'intrusion des valeurs affectives dans le domaine du sacré est surtout issue d'une piété populaire imprégnée d'une nouvelle sentimentalité.

L'immobilisme et l'archaïsme social du monde orthodoxe, la stagnation de son développement économique face à la modernité des Italiens, par exemple, ne sont pas présentés ici comme un jugement de l'historien, mais comme un enchaînement de faits précis, de réalités concrètes, dont la principale cause est la situation trop longtemps privilégiée de l'Orient médiéval; celle-ci était assurée à une haute époque, puisqu'à partir du VII^e siècle l'Occident ne comptait, pour ainsi dire, plus. «Les grands échanges se font entre Orientaux et l'Empire

1. Michel Kaplan, Jadran Ferluga, Jean-Pierre Arrignon, Antonio Carile, Catherine Asdracha, Michel Balard.

est le carrefour nécessaire.» Lorsque a lieu le grand essor de l'Occident, Byzance est prise de court et obligée de céder les bénéfices de son commerce aux républiques italiennes. La quatrième croisade, la prise de Constantinople et l'occupation de territoires byzantins par les Croisés ne font qu'accentuer ce nouvel équilibre des forces, au profit de l'Occident. Même si l'art et l'orthodoxie ont su, dans une large mesure, se préserver des influences de la tradition occidentale, c'est bien à partir du XIII^e siècle qu'à notre avis de telles influences, toujours isolées et partielles il est vrai, se font jour à Byzance.

À partir de la fin du XII^e et surtout du XIII^e siècle, la société byzantine est conditionnée par deux facteurs importants qui s'ajoutent à son retard dans le domaine de l'économie : elle doit compter, d'une part, avec la consolidation des États nationaux des slaves qui profitent des difficultés de l'empire, de l'autre avec les manœuvres de l'aristocratie terrienne byzantine pour l'affirmation des particularismes régionaux profitables à leurs familles. Celui qui s'intéresse à l'art de l'époque comprendra pourquoi dans les deux cas les nobles et les petits chefs locaux gagnent en importance et deviennent fréquemment des donateurs ; de leur côté, les dynasties slaves (surtout la serbe) à la recherche d'une légitimité essayent également de s'affirmer à travers les donations ecclésiastiques, une administration et une étiquette semblables à celles de Byzance. À travers ces mouvements et d'autres, plus littéraires et philosophiques, le individu gagne singulièrement en importance et, par conséquent, l'historien de l'art ne saurait s'étonner du nombre et de la diversité des portraits à partir de cette époque. À notre avis, ceux-ci sont également stimulés par de nouvelles préoccupations eschatologiques liées à la crainte accrue du Jugement dernier, en particulier les facteurs historiques cités en sont les principaux responsables.

Le déclin politique de l'Empire, parallèle à l'essor de l'Occident et à l'expansion musulmane, l'immobilisme et le blocage qui règnent dans tout l'appareil de l'État, dans la pensée et dans la capacité de réforme, cela malgré la merveilleuse renaissance des Paléologues, nous inspire encore bien des commentaires. Cependant, on laissera au lecteur la découverte de tout ce qui peut lui être utile dans ce livre qui ouvre des voies nouvelles et s'avère capable de stimuler des recherches très diversement orientées.

BOESPFLUG - N. LOSSKY, *Nicée II, 787-1081, douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987, 1 vol. in-8°, 515 p., quelques illustrations en n. et b.

Dans ce volume, les deux éditeurs nous présentent les actes du Colloque International «Nicée II», qui est tenu en 1986, au Collège de France à Paris. Il

s'agit, en fait, d'une remise en question du mouvement iconoclaste à Byzance et de la réaction iconophile qu'il suscita. Ce bilan des deux mouvements d'idées aboutit à un enrichissement considérable de nos connaissances qui concerne aussi bien l'histoire tout court que l'histoire de l'art, si l'on cherche à comprendre la cause de certaines démarches dans le domaine iconographique et toute l'évolution du décor pictural à partir du IX^e-X^e siècle.

Divisé en deux parties, le livre groupe d'abord les textes et commentaires éclairant l'iconophobie, puis ceux qui, en la combattant, établissent une sorte de système de défense et surtout de justification théologique de l'image. La première partie, qui cherche à cerner la dimension de l'iconophobie et le rôle de l'Islam, des provinces orientales de l'empire, des Juifs, voire du modèle païen que l'on voulait éviter, est moins importante que la seconde qui constitue les trois quarts du livre. Ni l'une ni l'autre ne peuvent bien entendu être évoquées dans le détail, puisque précisément chaque auteur y présente un aspect du problème, y analyse un facteur important, ou apporte des données matérielles nouvelles. Nous avons beaucoup appris des contributions de Christopher Walter et de Paul von Moorsel. Par son analyse des œuvres coptes et des textes qui les ont inspirées, ce dernier met en évidence les différences iconographiques qui vont s'établir pendant tout le Moyen Âge entre la peinture copte et certaines règles émanant de Constantinople. Une contribution très nouvelle et approfondie nous a semblé être celle de Jean-Claude Schmitt, où le phénomène iconoclaste et le rétablissement du culte des images sont envisagés dans toute leur ampleur géographico-historique, bien que l'étude soit plus particulièrement orientée sur les réactions à ces mouvements d'idées en Occident. Ainsi, à l'époque carolingienne, l'image est, selon l'auteur, «un enjeu de rivalités théologico-politiques entre trois puissances : la royauté et l'épiscopat franc, la papauté, l'empereur byzantin ; l'enjeu en était le gouvernement du monde», et l'auteur explique plus loin que pour y parvenir il fallait régner sur le monde visible et invisible. Les réactions à l'iconoclasme et au triomphe des images en Occident sont conditionnées par une forme de dévotion, une situation politique et sociale différentes de celles de Byzance, d'où également une argumentation originale au profit des images. Le rôle du néoplatonisme reformulé par Denys l'Aréopagite au V^e siècle et redécouvert en Occident, celui des ordres religieux, franciscains et dominicains, ainsi que la distance qu'on tient à marquer et à maintenir entre Grecs et Latins sont également particulièrement bien analysés. Cette communication trouve de précieux prolongements et compléments dans celle d'Ives Christe qui tient compte de la dimension mystique de l'image. Notons encore la contribution d'André Chastel et celle, très enrichissante dans le domaine de la mystique et de la doctrine orthodoxe, de Boris Bobrinskoy. Marc Faessler présente, de son côté, une

analyse esthétique de l'icône, où le conditionnement théologique et mystique de celle-ci est pris en compte.

Dans son ensemble, il s'agit, à la fois, d'un volume de références d'une grande richesse et d'un livre de réflexion approfondie sur le rapport entre l'art, la théologie, les mouvements sociaux et la politique.

DORA PIGUET-PANAYOTOVA, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas Moyen Âge*, Paris, 1987, 347 p., 165 fig. n. et b.

La contribution de ce livre, publié sans doute par erreur avec le concours du CNRS, à l'étude de la peinture byzantine est mince.

Le titre incite le lecteur à croire qu'il sera question des églises de Bulgarie de la fin du Moyen Âge. En réalité il ne s'agira que de cinq petites chapelles de cette époque (Karlukovo, Dolna Kamenica, Gospodev Dol, chapelle de la tour de Khreljo). On nous dit plus loin (p. 5) que ces églises et leurs décors peints sont presque inconnus, ce qui est totalement faux. Deux d'entre elles ont donné lieu à des monographies (Karlukovo, Khreljo), deux ont été publiées d'une façon approfondie dans de longs articles (Gospodev Dol et Dolna Kamenica). Enfin, la cinquième (Boboševo) est étudiée dans le détail dans l'ouvrage d'A. Grabar sur *La peinture religieuse en Bulgarie*. La portée de ce dernier livre est d'ailleurs minimisée dès l'avant-propos de l'ouvrage de D.P.P., où il est affirmé d'emblée qu'il traite des peintures bulgares de l'époque des Paléologues, alors qu'en réalité il commence au VI^e siècle et se termine à la fin du XV^e. Indépendamment de tout cela, Mme P.-P. a publié elle-même une partie des peintures en question dans un livre intitulé : *Bulgarian Mural Painting*, où André Grabar avait déjà retrouvé des emprunts substantiels à sa prose, de même que quelques auteurs bulgares. Il s'agit donc en très grande partie d'une reprise pour ne pas dire d'un pastiche. C'est fâcheux, voire interdit. Il a donc fallu ajouter quelque chose aux emprunts et c'est ce qui nous incite à continuer ce compte rendu.

L'avant-propos du livre annonce que l'on cherchera à étudier le fond historique sur lequel se déroule la vie intellectuelle en Bulgarie et, plus précisément, les facteurs politiques, économiques, sociaux, déterminant son développement, sans oublier «le facteur idéologique...», etc., ce que d'autres ouvrages auraient négligé de faire. En réalité, il n'en est rien. Dix pages d'introduction schématique donnent les points de repères généraux sur

l'histoire médiévale bulgare telle que la présente n'importe quel manuel, sans la mettre en rapport avec l'art de l'époque.

Les cinq églises sont ensuite analysées une à une. On y trouvera des pages intéressantes sur l'architecture de Dolna Kamenica et parfois sur les costumes des donateurs, comme c'est le cas dans l'examen du portrait votif de Dolna Kamenica. Cependant, en règle générale, les descriptions sont trop longues, sans la moindre indication à quoi elles vont servir, l'analyse iconographique est très sommaire, quant à l'analyse du style, elle est tellement floue qu'on a souvent l'impression que les éléments de comparaison sont cités un peu au hasard. Or, comme on le sait, rien ne demande plus de rigueur que les comparaisons stylistiques qui, sans cela, sont sans valeur. Si l'étude iconographique est assez approfondie dans le dernier chapitre qui est consacré à la chapelle de la tour de Khreljo, elle est souvent déconcertante de naïveté et, semble-t-il, d'ignorance. Ainsi (p. 26), on nous dit que la Vierge debout filant dans l'Annonciation de Boboševo doit de nombreux traits à la Vierge de la Déisis et à celle du Crucifiement. Lesquels ? Mystère. Sans doute le fait d'être debout ? De même la comparaison (p. 32) entre l'ange à cheval dans la Nativité à Boboševo et le cavalier de Madara des protobulgares, taillé dans le roc plus de 500 ans auparavant, est proprement absurde. Sans parler de l'énorme laps du temps qui sépare les deux œuvres, le cheval de Boboševo est cabré à la verticale, debout sur ses pattes arrière et ses formes sont frêles, très articulées et allongées. Le cheval de Madara est totalement statique même s'il avance doucement, et c'est une forme monolithique et volumineuse. Il est difficile d'imaginer deux représentations plus différentes. L'analyse du Christ de Pitié de Karlukovo est si primaire, que le sens de l'image et son rôle dans la liturgie en sont faussés ou passés sous silence. L'auteur ne semble avoir lu ni D. Pallas, H. Belting, Hamann-Mac Lean (*Grundlegung...*), ni les autres spécialistes pourtant nombreux qui ont étudié le sujet, ses différents types iconographiques, accentués chaque fois un peu différemment et dont les nuances sémantiques varient selon le cas. Quant à l'Ancien des Jours, on se perd dans des définitions mal assurées, alors que la formulation simple disant qu'il s'agit d'une représentation de Dieu le Père sous les traits de son Fils n'est exprimée d'aucune façon. En ce qui concerne le style, un jugement pour le moins étonnant est prononcé à propos de Kalenic (p. 143) : il s'agirait d'une peinture décadente, d'où l'harmonie serait absente et dont la «qualité négligée» serait frappante. On se demande si l'auteur a vu ces peintures d'un suprême raffinement, aux formes harmonieuses et à la palette délicate, ne serait-ce qu'en reproductions ? De même est-il question de la pureté du style à Sainte-Marina de Karlukovo par rapport «à la dégradation progressive» du Monastère de Marko. La datation de Saint-Théodore à Boboševo au début du XIV^e siècle, ce que personnellement je

rois faux, est faite sans la moindre argumentation (p. 71).

On ne saurait citer toutes les incongruités et les latitudes du genre (p. 137) «Les personnages ne ont pas pétrifiés. Une légère agitation leur confère la vitalité». Il est également impossible de s'arrêter à l'expression et à l'orthographe souvent particulièrement originale, comme c'est le cas pour Kahle Djami ou Kariye Djami (Underwood) ou encore Djami, mais que l'auteur écrit à sa façon «Cahrie Djamie», ou encore (p. 148) «Siméon le Jeun», Theodore Tiro au lieu de Tiron ou Tyron, ou encore «les épitrachiles» au lieu de épitrachilia. On trouve également (p. 131) : «Les 12 apôtres sont assis sur un banc semi-circulaire, leurs pieds suspendus en l'air.» A propos du Melismos (p. 173) on nous entre-tient doctement sur «la distraction des parcelles» (au lieu d'extraction.). A propos de la sainte brique il est question d'une «sainte tuile» qui est aussi appelée «keramida» au lieu de «keramidion», etc., etc. Venons-en enfin à quelques remarques concernant la bibliographie. On peut se limiter ici à trois constatations générales : 1) Dans de très nombreux cas, l'auteur se réfère à des ouvrages du début du siècle, parfois trente ou quarante ans ; 2) la bibliographie est en grande partie de la même période, dans laquelle D. P.-P. n'a pas pu saisir l'essentiel de son information est systématiquement ignorée. Si le livre de L. Praškov *Chreljovata kula*, Sofia, 1973) est cité, ce n'est qu'à l'occasion de certaines erreurs d'interprétation concernant le cycle qu'il supposait être celui de saint Ivan de Rila et que Mme Piguet identifie correctement comme étant une illustration de psaumes. La plupart des études consultées et non citées sur les monuments bulgares serait, en nous bornant aux plus importantes, celle-ci : L. Mavrodinova, *Skalnite skulpturi pri Karlukovo*, id., *Crkvata v Dolna Kamenica*, Sofia, 1969, id., *Sv. Teodor. Razvite i osobenosti na ikonografskija mu tip v srednovekovnata živopisna umetnost*, Bull. de l'Inst. des Arts de l'Acad. bulg. des Sciences, XIII, 1969, p. 33-52). D'autres ouvrages bulgares auraient dû être cités pour les documents de comparaison : L. Mavrodinova, *Zemenskata crkva. Istorija, arhitektura, živopis* (Sofia, 1980), M. Bakalova, *Stenopisite na čarkvata pri selo Berende* (Sofia, 1970), *Bačkovskata kostnica* (Sofia, 1977); 3) il faut noter que Mme Piguet ne dit jamais, au fil des pages, ce qu'elle apporte de nouveau par rapport à ses prédécesseurs, sauf très partiellement dans le dernier chapitre. Ceci s'explique par le fait que les observations nouvelles sont en général minimales et hésitantes, à quelques exceptions près.

Avant de terminer ce compte rendu à la fois triste et très insuffisant pour dresser un bilan sur ce livre intéressant, dont les nombreuses fautes de français ne sont que le moindre mal, je voudrais remercier Jacqueline Lafontaine Dosogne de m'avoir envoyé ses notes de lecture qu'elle avait prises de son côté et le manuscrit de Mme Piguet avant de refuser de

cautionner cette thèse en participant à sa soutenance.

E.N. TSIGARIDAS, *Les peintures de l'église du Christ Latôme à Thessalonique et les peintures byzantines au XI^e siècle* (en grec avec un résumé en français), Salonique, 1986, 224 p., 116 fig. n. et b., 14 pl. en couleurs.

Les peintures présentées dans ce volume sont d'un intérêt exceptionnel pour l'histoire de l'art byzantin à l'époque des Paléologues et la façon dont cette renaissance se prépare dès la seconde moitié du XI^e siècle. Le livre commence par un rapport détaillé sur les recherches successives qui ont eu lieu à l'église du Christ Latôme à Salonique – d'abord sous la direction de A. Xyngopoulos, puis grâce aux efforts personnels de E. Tsigaridas – et sur les découvertes auxquelles elles ont abouti. Les peintures mises au jour récemment qui sont étudiées ici se trouvent sur la voûte sud de l'église et son mur de soutien, et sur la paroi est du bras nord de la croix. Une partie de ces fresques, datées par l'auteur du troisième quart du XII^e siècle, sont parmi les plus évoluées qui nous sont conservées de cette époque. Il s'agit de quatre scènes : Nativité, Baptême, Présentation du Christ au temple (seule une partie du ciborium est conservée), Transfiguration (une tête et une figure). Sur le mur nord, d'autres fragments montrent la Vierge à l'Enfant (partie supérieure), du type de la Panaghia Pathos ou Vierge de la Passion (ép. des Paléologues), la Prière au Mont des Oliviers. L'entrée à Jérusalem, dont seule la partie inférieure est conservée, apparaît sur la voûte nord (XIII^e-déb. XIV^e s.).

L'auteur entreprend un examen minutieux de chacune de ces peintures. Il nous en offre la description détaillée, l'illustration, une analyse iconographique qui tient compte de l'évolution des schémas entre le XI^e et le XII^e siècle, tant dans la peinture murale que dans la miniature, enfin une analyse stylistique très poussée. Ce travail, fort utile en lui-même, est entrepris aussi en vue d'aboutir à une datation. On aboutit ainsi à deux groupes d'œuvres : celles de la seconde moitié du XII^e siècle et celles du XIII^e-déb. XIV^e siècle. L'analyse est encore affinée plus loin en ce qui concerne le premier groupe, et l'auteur conclut sur la date de 1160-1170 en ce qui les concerne. La datation d'œuvres se situant à des époques charnières est toujours particulièrement délicate. La datation de E. Tsigaridas est possible et acceptable, mais à notre avis, certaines caractéristiques de ces peintures, dont les corps nus (fig. 21,

par ex.), le traitement des bras, des mains (fig. 20, par ex.) et surtout les visages (pl. X, par ex.), constituent autant de signes précurseurs très directs de ce que l'on verra plus tard à Mileševo, l'Achéiropoietos et ailleurs. Les lèvres pulpeuses, les mentons rebondis, les nez élargis, les yeux traités à l'aide d'ombres plus que de lignes, sont déjà présents dans ces visages. Aussi, lorsqu'on pense à d'autres peintures murales de très belle qualité du XII^e siècle, telles que celles de Nerezi (1164) d'une part, et celles de Saint-Démétrios à Vladimir (1195), ou de Lagoudera (1192) de l'autre, on est amené, me semble-t-il, à opter pour une date légèrement plus tardive qui serait 1180-1200. Bien que chaque décennie ait son importance pour la reconstitution de l'évolution qui prépare la floraison du nouvel humanisme dans la peinture murale au XIII^e siècle, cette marge de 20 ou 30 ans qui prête matière à discussion est, tout compte fait, secondaire. L'importance des fresques en question réside dans leur caractère à la fois très «avant-garde» et très ancré dans le XII^e siècle. Elles restituent un maillon de la chaîne d'évolution qui manquait jusqu'ici et relient les peintures de la première moitié du XIII^e siècle au courant le plus «moderne» et le plus audacieux du troisième ou quatrième tiers du XII^e siècle. De même qu'en iconographie, les principales innovations du XIII^e siècle (intrusion des valeurs affectives dans le domaine du sacré, valeurs liturgiques accrues) apparaissent dès la seconde moitié du XII^e siècle, les fresques de Salonique confirment maintenant, ce que l'on ne pouvait constater jusqu'ici que de façon sporadique et incomplète (cf. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*), à savoir que la façon de rendre des contenus nouveaux, c'est-à-dire, le style, voit le jour avec un peu de retard par rapport à ces innovations, mais quand même dès le XII^e siècle finissant. Enfin, une dernière conséquence de la découverte et de l'étude des fresques de Salonique pourrait être la remise en question de la Déisis de Sainte-Sophie à Constantinople dont on a cru prudent de fixer la date au moment de la reconquête de la capitale par les Paléologues.

La publication des fresques du Christ Latôme montre, une fois de plus, le centre artistique important qu'avait été Salonique, sans doute pendant toute la durée de l'empire, mais en tout cas sans interruption du XII^e au XV^e siècle. Le livre de E. Tsigaridas augmente considérablement nos connaissances sur ce qu'a été cette seconde moitié du XII^e siècle pour la peinture byzantine, aux tendances stylistiques souvent très divergentes et témoignant de la façon dont s'élaborent, dans le cadre byzantin, conservateur par définition, les changements d'une certaine ampleur.

Jacqueline LAFONTAINE DOSOGNE, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Louvain-la-Neuve, 1987, 1 vol. in-8°, 287 p., 71 fig., dont 10 en couleurs.

Voici une histoire de l'art byzantin, à la fois concise par le volume et très vaste par la période, l'espace et les divers domaines qu'elle couvre. Elle tient compte, en effet, des arts plastiques et de l'architecture sur tous les territoires qui ont profité de près ou d'un peu plus loin du rayonnement byzantin. Ainsi, nous sommes informés, à la fois, sur les manuscrits, icônes, objets et monuments dans les Balkans et en Russie, plus proches de Constantinople et sur les œuvres des pays caucasiens, de la Cappadoce, de Syro-Palestine, d'Égypte et d'Éthiopie, ainsi que sur celles d'Italie. En ce qui concerne l'Italie, l'information est particulièrement étendue, puisqu'elle touche non seulement les monuments proprement byzantins, mais aussi ceux qui ont seulement subi l'influence byzantine, tels que les peintures de Sainte-Marie-du-Transtévère ou du Baptistère de Florence. Les débuts de la renaissance italienne et le rejet de la *maniera greca* sont également esquissés. Il en est de même en ce qui concerne les œuvres islamiques en Syrie, en Jordanie ou ailleurs qui se sont inspirées de modèles byzantins. Bien entendu, les influences en sens contraire – islamiques ou occidentales – qui atteignent l'art byzantin à certains moments et dans certains lieux sont également mentionnées. Retenons encore que toutes les catégories d'œuvres sont rapidement analysées, même les monnaies correspondant à chaque période.

Le livre commence par la fondation de Constantinople et se termine par une assez ample synthèse sur l'art post-byzantin (XV^e-XVIII^e s.). Ce texte qui se présente sans note et avec très peu d'illustrations, est pourtant un précieux outil de travail par sa précision, la diversité de l'information, et la bibliographie citée après chaque chapitre. Cette bibliographie frappe d'ailleurs par le nombre d'auteurs cités écrivant en langues slaves et qui sont trop souvent négligés par les auteurs occidentaux. L'une des originalités du livre est l'importance donnée aux résumés historiques en début de chapitre, qui permettent de bien situer les changements qui ont lieu dans le domaine proprement artistique. Ils sont souvent suivis d'une brève synthèse sur la vie culturelle en général, comprenant les œuvres théologiques, liturgiques et littéraires, mais aussi la musique ou la danse. On aurait peut-être pu introduire, à cette occasion, quelques mots sur l'évolution de la liturgie et esquisser les principales étapes de son développement. Le livre se termine par un glossaire et différents index.

Comme nous l'apprend la préface de l'auteur, l'ouvrage s'inspire, par certains côtés, de la *Propyläen Kunstgeschichte* de F.W. Folbach-J. Lafontaine-Dosogne, publiée en 1968, mais en l'actualisant, et

introduisant des analyses nouvelles qui tiennent compte des progrès de notre discipline dans ces dernières années. On ne peut que saluer la parution de la nouvelle *Histoire de l'art byzantin* qui facilitera les travaux des spécialistes et sera particulièrement utile aux jeunes auteurs et aux étudiants avancés.

Chrysanthi BALOYANNI, *Icons of Patmos*, Banque nationale de Grèce, Athènes, 1985, in-4°, 201 p., 16 pl. dont 33 fig. en couleurs.

Ce catalogue, dont l'auteur est l'un des meilleurs connaisseurs des icônes grecques, est un instrument de travail des plus précieux. On y trouve rassemblées les reproductions des nombreuses icônes provenant du monastère de Patmos. Celles-ci couvrent une très longue période (XI^e-XVIII^e s.), mais la majorité est d'époque post-byzantine. Un nombre important d'images mobiles provient d'ateliers crétois du XVI^e s. Chaque numéro du catalogue est, en quelque sorte, une monographie. On y trouve une description technique, une description, les inscriptions, une analyse iconographique et stylistique avec les correspondances, une datation très solidement étayée et une bibliographie. Par ailleurs, l'ensemble du catalogue est divisé en chapitres selon les périodes chronologiques et chacun d'eux est précédé de quelques pages d'introduction qui font ressortir l'essentiel des caractéristiques des icônes en question dans le cadre historico-géographique auquel elles sont rattachées. Il est difficile de faire mieux dans le genre.

Chrysanthi BALOYANNI et collaborateurs, *From Byzantium to the West*, Athènes, 1987, in-4°, 206 p., 73 pl. en couleurs, 73 fig. n. et b.

Ce catalogue luxueux d'une exposition qui s'est tenue à Londres et qui rassemblait des peintures murales et des icônes du XII^e au XVI^e siècle, de l'Égypte à la Sicile. Les œuvres du XII^e-XIV^e siècle sont moins nombreuses et les icônes de l'école crétoise particulièrement bien représentées. Les groupes qui constituent ces différentes peintures ainsi que quelques problèmes généraux les concernant ont donné lieu à de brèves études de synthèse élaborées par des auteurs différents. Le catalogue proprement dit est divisé en chapitres, chaque œuvre à part en y ajoutant une reproduction en noir et blanc. Ce catalogue enrichit nos connaissances dans le domaine de l'icône et sera particulièrement utile aux spécialistes de l'art post-byzantin.

Chrysanthi BALOYANNI, *Icons Demetrius Ekonomopoulos collection*, Athènes, 1986, 1 vol. in-4°, 118 p., 16 pl. dont 13 coul.

Ce catalogue luxueux est publié à l'occasion du quarantième anniversaire de la D.A. Delis Company, une fondation créée par D.A. Delis. Il rend accessible au public la grande collection d'icônes de Demetrius Ekonomopoulos (ami de D.A. Delis). Deux préfaces et une brève étude précèdent le catalogue descriptif. L'étude propose un groupement des œuvres selon leurs caractéristiques stylistiques et permet ainsi d'en connaître les origines. Ce catalogue compte 380 icônes répertoriées, décrites et datées, allant du XV^e au XIX^e siècle; 239 d'entre elles sont reproduites et offrent à l'historien de l'art post-byzantin un complément d'information considérable et au public l'image de ce que l'amour de l'icône peut faire accomplir à un amateur d'art éclairé.

TABLE DES MATIÈRES

Mira FRIEDMAN, <i>On the Sources of the Vienna Genesis</i>	5
Danielle VALIN JOHNSON, <i>Architectural Sculpture of the Aisne and Oise Valleys during the Second Half of the Eleventh Century</i>	19
Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège</i>	45
Marcel DURLIAT, <i>La signification des Majestés catalanes</i>	69
Gilberte PINAULT, <i>Le tau « du Mans ». A propos d'une sculpture en ivoire de morse</i>	97
Paul VAN MOORSEL, <i>Forerunners of the Lord. Saints of the Old Testament in Medieval Coptic Church Decoration</i>	119
Ana DUMITRESCU, <i>Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie</i>	135
Gundolf VON BRUCHHAUS, <i>Materialien zur armenischen Architekturgeschichte der Kiğı-Region</i>	163
NOTES DE LECTURE	181